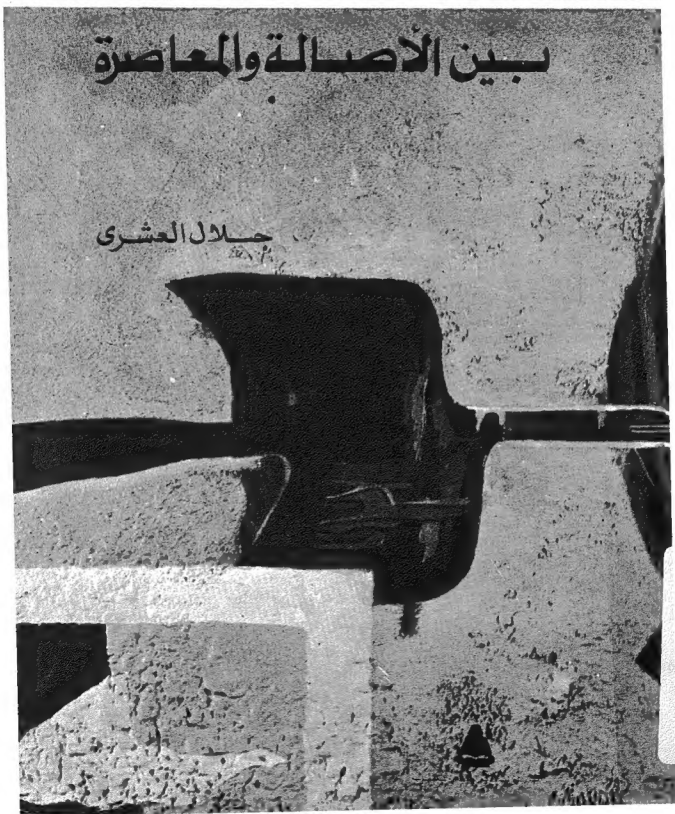


ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

جلال العشري



اهداءات ٢٠٠٢

الشيخ/ محمد العزيز توفيق جاويد

شيخ المترجمين - القاهرة

مكتبة
شيخ المرحوم
عبد العزيز توفيق جابري

ثقافتنا

بين الأصالة والمعاصرة

تأليف
جلال العشري



الجمعية المصرية لدراسة الكتاب

الطبعة الثانية ١٩٨١

مقدمة البحث عن نظرية

✻ ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا
كتاب ينتقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في
هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد ، هم أصلاً
كتاب يقولون رأيهم في كل شيء ، ولا تهتم
فصلاً ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأي
فيما يعلمون وما لا يعلمون !

ليس عندنا نقد ، فالتقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الحالى ، والتعبير لمجرد التعبير .

وليس أدل على ذلك من فوضى التقد عندنا واختلاف النقد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالتجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجده به الناقد هذا العمل الفنى – شعرا كان أو قصة أو مسرحية – يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر .. هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه .

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من منشط التجربة الثقافية .. ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولا يزال النقد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما إذا كان ناقلا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد **رشاد وشذى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان .. طرف يمدد كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالإبداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص . وفى القصة يجنى **احسان عبد القدوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين .

وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النشر والنثر الفني على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الإبداعي ، وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث .

أضف الى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينتقدون . فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وإنما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شئ ولأنهم فضلا بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الراى فيما يعلمون وما لا يعلمون ، مع أن النقد شئ ، والكتابة شئ آخر ، والا اذا كان سهلا على المؤلفين أن ينتقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرا أو قصصا أو مسرحيات ؟

يقول الفيلسوف الكبير برنارد ويلز فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اختصوا انفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك . وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن أستثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » .

وهذه الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والاكاديميين وحدهم ، هى ما نجدها فى صحافة الغرب . افتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص وها هو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة « الصنداي تايمز » تجد هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلى ، وريموند موريسر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على جيرى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد باكل فى الباليه ، وويلز باول فى الأوبرا .

وهذا على العكس تماما مما نجده فى صحافتنا ، ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات نجد كتابا تخصصوا فى علم التخصص ، أعنى تخصصوا فى كل شئ ! فهم شعراء ينتقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراهم فى الفن التشكيلى ، وهم مطلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه . وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة المحبة والراى الأخير .

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضى ، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية في تطوير العمل الفنى ، وفي جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والإبداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو إلى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس النقد بل عن « شلل » النقد ، مبررا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده . أقول : أنه لو ظل النقد عندنا كما هو إلى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كليل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية . فالعلاقة بين وجهى العمل . النقدى والإبداعى . . . العلاقة بين سطح السائل فى الأوانى المستطرقة ، إذا زاد أحدهما زاد الآخر ، وإذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار .

ونقول هذا على مستوى النقد التطبيقي الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص في هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المبرر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذى يتمثل فى إقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه . فعل امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا تكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذاتنا الأصيلة دون ما انزغال عن العالم من حولنا ، ولا تكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يجب أن يتناول التطبيقى فرعاً له ، وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى إما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم . . . التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجمالى أو الأيديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكاملى الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة .

هذا الطراز من النقد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجرتنا إلى إثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شئ . . . من علم الطبيعة وعلم النفس وعلم

الاقتصاد ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة المائين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة او فلاسفة النقد ، الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولا يكتفون بالتحصيل الخالص بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاق والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « الأصالة » على نحو ما تمثل في الكثرة من نقاد الادب العالمي المعاصر ، فنظرة ولو عابرة الى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى .. معنى الأصالة مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير .. منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت. س. اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف. و. بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ووترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند آ. آ. رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة في النقد .. أي شرح العمل الأدبي شرحا خلاقا كما في حالة ادومند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد .. بمعنى تناول العمل الفني بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما في حالة كينث بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضاع النقد للمنهج العلمي كما فعل نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العلمي بل والمعملي كما فعل جون كراو رانسوم . ومنهم من اعتمد في مذهبه النقدي على التفسير الاجتماعي كما فعل وليم اميسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوي كما فعل رتشاردز بلاكفور ، ومنهم اخيرا مود بوكين التي اقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي اقامته على الدراسات الاثروبولوجية ، وكانستانس وورك التي عولت في مذهبها النقدي على الماثور الشعبي .

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني « المعاصرة » على نحو ما تمثل في نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت امام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي . في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد في القديم . فالمعاصرة هي الصفة

الجمهوريّة التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت ان تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجى منظم يؤدى الى بصيرة نافذة في الادب . . . من التحليل النفسى استعار النقاد المعاصرون الفروض الاساسيه عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعى ، ومن اصحاب علم النفس الاجتماعى اخذوا فكرة الكليات وهي أساس الاتجاه التكاملى فى علم النفس ، ومن علماء النفس الاكلينيكيين استقوا معلوماتهم عن التسميات المرضية للعقل الانسانى ، ومن علوم الاجتماع استمدوا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعى والصراع الطبقي وصلة هذا كله بالادب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية اخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعى ، وكان الفولكلور مصدرا خصباً للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبارساطر والمعتقدات التي تركز عليها نماذج الفن الشعبى وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانية بمثابة أفق جديد امام اتجاهات النقد الجديد . اما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد امدت النقد بناصر اساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل « التطور » أو النشوء والارتقاء ، ومبادئ مثل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » .

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معاني الاصاله والمعاصرة . واقصد بالأصاله أن يصدر الناقد فى نظريته عن نفسه أولا بحيث تجي هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الادب فى بلاده . معبرة بعد ذلك عن مزاي لغة هذا الادب فى الفن والتعبير . أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من انجازاته معتركا مع قضاياه ، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا . بل أن يحيا من الداخل تأثيرا ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة فى النقد الى ظروف خارجة واسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعى والاسباب ، ام هو سبب اصيل فى بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة عن الابداع النقدي ، عاجزة عن تصور النقد فى اطار نظرى عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا

الممارسة ليس هو ذا، التصور وإنما هو ذا، التصغير ، التصغير عن الاستمرار
بارحاصات النقد التي بدأها العرب القدامى ، في ضوء ثقافة غربية معاصرة
وممارسة نقدية فعالة وهادفة . ذلك لأنه إذا كان هذا الداء الذي أصيب
به النقد الأدبي والفني ، قد نجت من الإصابة به فنون الأدب والفن
نفسها . فهذا ادعى الى الإيمان بالمعقبة العربية . وقدرتها على الإبداع
في مجال النقد ، على نحو ما أبدعت في مجال المعطيات النقدية نفسها من
شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة .

فالإبداع الفني والإبداع النقدي وجهان لعملية واحدة ، وإن كان
ثمة قصور أو تقصير في جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعاني من نفس
القصور أو التقصير . ولا يمكن أن يكون هناك انقسام جوهري بين الجانبين
لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانقسام ولا ترضاه . وأقصى ما يصيب
العملية الإبداعية هو التخلف في أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر في
المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة . في ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية
من تقنيات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة في البحث .

وعلى ذلك فإذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره
عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعي ، والبعض الآخر ذاتي ،
واقصد بالموضوعي : ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجي . والذاتي :
ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على
نظريه عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر أو في الفن في
الأدب أو في الحياة . واقصد بالنظرية العامة ما يرادف «الفكرية» العريضة
التي يقف فوقها كل منشط انساني ، كما في حالة البراجماتية في أمريكا
والتجريبية في إنجلترا والمقلانية في فرنسا والمثالية في ألمانيا والواقعية
في الاتحاد السوفيتي ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حل
أولا وقبل كل شيء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعي واقتصادي ،
ولكنها أيضا خلاص فكري ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما في تأمين النظام
فحسب بل وفي ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد .

اما ان النقد أكثر تحلما من الأدب والفن ، فذلك لأننا في الأدب وفي
الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذي تمد جهودنا الحالية بمثابة تطوير
له واستمرار به مهما كانت تورية هذا التطوير . وفي الفن سواء في
الفن التصويري أو في الفن التشكيلي ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على
ملامحنا الفنية الأصيلة ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة
أجنبية دخيلة أو داخلية ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدي الذي

لا هو تطوير لثراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التي قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدي والجرجاني وابن هلال العسكري ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، إلا أن قيمتها الكبرى في كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربي ، متجانسة بعد ذلك مع مزاي اللغة العربية في الفن والتعبير . فابن سلام في كتابه « طبقات الشعراء » وابن الأثير في كتابه « المثل السائر » والآمدي صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وابن هلال العسكري في كتابه « سر الصناعتين » هؤلاء جميعا لم يصدروا في تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ، ولا عن مزاج شخصي خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربي الاسلامي نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النور والاستمرار ، عن طريق لسانه العربي ، وطريقة هذا اللسان في النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعي العميق ظهرت على أيدي نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلغة والبديع والمعاني والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربي الأصيل والأدب اليوناني الدخيل سواء في مناهج النقد ووسائله ، أو في موضوعاته وقضاياها .

ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربي الاسلامي - الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمي الاسلام - على معطيات الثقافة اليونانية . سواء في النقد مثلا في كتاب الشعر ، أو في الفكر كما هو ممثل في كتب المنطق والالهيات . فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وضمموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة بن جعفر ، الذي حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التي مكن لها أرسطو بمنطقه في كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا انفصلهم منه سواء في الأدب أو في نقد الأدب ، وكل ما بقي من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست إياه ، لأن النقد الأدبي نشأ عربيا وظل عربيا صرفا .

تماما كما حدث على الصعيد الفلسفي عندما انبهر بعض مفكري الاسلام من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعثهم عن جوهر الفكر الإسلامي ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع في ذلك الحين . الأمر الذي ترتب عليه

ظهور نوع من الاغتراب الروحي العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربي بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان ان لظهم المجتمع العربي الاسلامي وأعلن أنهم لا يمثلونه في شيء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصي ومزاجها الخاص .

وهذا ما سبق أن عبرنا عنه في كتاب « حقيقة الفلسفة الاسلامية » بقولنا ان أصالة الفكر الاسلامي تلتبس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام .

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التي قام بها نقاد العرب القدامى . فبدلاً من أن نصدر عنها في ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة . وفي ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية . دون ما انزعاج عن العالم من حولنا . أخذنا بمقاييس النقد الأجنبي وطبقناها تطبيقاً جامداً ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا ، وبين النقد الذي هو غريب عليها كل الغربة . وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقد كلاهما بعيد عن الصواب . النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل - دون ما إحاطة بعلوم المحدثين - وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التي قال بها القدامى ، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب . والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبي ومدارسه الحديثة ، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما إحاطة بتراث هذه اللغة وعمقيتها الخاصة في الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التي في كنفها نبت العمل الفني ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة .

والخلاص هو في اجتماع هذين الجانبين في النقد التكاملي ، الذي يضرب ضربه فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسماً وطويلاً أمام النقد العربي بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة . .

كمن تعود نمري قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهي تحتل مكان الصدارة ، كمن تعود فنحن مسؤولي الكلمة الناقدة وفعاليتها في صياغة الواقع من جديد ، كمن تعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين القبح والجمال .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التي تكبدها ليعيدوا النقد الأدبي فنا عربياً له سماته الخاصة وعلامه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائج البعيدة . صحيح

أن الخطى الأولى التي خطاها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة في النقد ، شهد الوانا هائلة من التشتت ، إذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكري أو فني أو حياتي ، ولكل الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن .. جيل عصر التحرير .. استطاع لإيمانه بالاشتراكية المزيية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن ينور محاولات الرواد ، وأن يضح يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد .

ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ، ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الإبداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والواقع أن حركة التنوير التي بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تراثنا العربى القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية بأحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل الشيخ حسين المرصفي الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ، ليعث أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعى أن تلازم النهضة الأدبية التي كان محمود سامي البارودي رائد البحث فى جناحها الشعرى ومحمد الكويلعي رائد البحث فى جناحها النثرى ، من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقد ودراسة يعتمدان على بحث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدماء . غير أن كتاب الشيخ المرصفي الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بحث النقد العربى ، كان شبيها بكتب الأمالى العربية كامالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره . وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفي قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهي تكاد تنحصر فى بحث القديم ووصله بالحياة فى عصره دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، واحاطة كافية بثقافة الغرب . ومن هنا بقى الشيخ المرصفي جيبس دائرة لا يتعداها .. بحث القديم وأحياء التراث .

ولكن بحث القديم وحده لا يكفى ، وأحياء التراث كما هو شئ لا يفيد ،

والانتقال من « صهاريج اللؤلؤ » الى حديث عيسى بن هشام ، وان شكل تطورا في الادب . الا أن الاهتمام بالصنعة والصناعة والتصنيع ، كان لا يزال مسيطرا . لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث التقديم في ضوء الجديد ، ويحيي التراث ليجملة وقودا فكريا وروحيا في مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعي** فقد اتجه هذا الرائد اول ما اتجه الى التجديد في الشعر والنثر على السواء . محاولا أن يربط الادب بواقع الانسان ، وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره . مفتخلا في اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة . ولذلك فهو يهاجم القديم والقضاء . ويميل على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعامله . دون الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور ، وما حصل لها من تغيير . فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتوق الخيال ، ولا تنطلق من طيات النفس واغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب في الانسان .

ومن هنا احدثى الرافعي الى منهجه البياني في النقد ، الذي لحص مراحل في الطبع الفياض الذي يصدر عنه الأديب ، ثم العناية بالتركيب اللغوية والجري على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتحرر بأساليب المجددين من الشعراء . غير أن الرافعي طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان ، طغيانا جعل أدبه أقرب الى ادب الزخرف كما قال طه حسين أو ادب الصنعة كما وصفه سلامة موسى . وبذلك باعد الرافعي بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره ، غريبا على معاصريه ، مستغلقا على من جاؤا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البياني من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعل الشيخ المرصفي ، ولكن نابعا من ذات الأديب مبررا عن خلجات روحه ووضات ضميره ، وذلك في ضوء حساسة دينية مصدرها القرآن ، وغيره قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية .

وعلى الرغم من احساس الرافعي بضيق الدائرة التي يتحرك فيها الأدب العربي ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى : « وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشياء فلستنا متقيدون بالفكر العربي ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، الا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعني بتزويق الكلمة وتنسيق العبارة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك

الذي يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شيء يقال ، وهكذا ظل أدب الراقعي شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفحوى . ولكن خلو الشكل من المضمون ، وفراغ الأسلوب من الفحوى ، هو الذي دعا الى البحث عن « الطريقة المثلى » لمعالجة اللغة العربية ، وتقوية الذوق الفني ، وذلك في محاولة تعريف الأدب وتقنين البلاغة ، وكان أمين الحولى هو الذى روج للبلاغة في اطار جديد ، يتخلل عن أشياء لا تغنى في النقد ، ويتحلل بأشياء ضرورية في الاحساس والتعبير ، فإذا كان الأدب هو « فن القول » فمعدن أمين الحولى أن البلاغة هي « البحث عن فنية القول » .

وفنية القول عند أمين الحولى ومن ورائه « جماعة الأمناء » تعنى البحث في طبيعة اللغة ، والفرق فيها بين المشترك والمترادف ، وبين استخدام الأفراد والجمع ، كذلك تعنى البحث في الأسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة ، وطريقة رسمه للصور ، ثم الأداء اللغوي المؤثر في صدد بحثه عن اجتناس القول من ثرية وشعرية ، وما يناسب كل جنس ، أو كل فن كما كان يسمى ، وما يلائمه من المعاني والتشبيهات والاستعارات والكتابات ! وهذا معناه أنه لا الحكمة الفنية في القصة ، ولا الصورة الشعرية في القصيدة ، ولا الحدث الدرامي في المسرحية ، ولا الموضوع الأدبي كله ، لا شيء من هذا يضاهي العبارة الأدبية في النفاذ الى الحقيقة ، لأنها أي العبارة ، العنصر الأدبي الذي هو طراز في الاخراج والعرض ، ومن ثم يهدي كل شيء !

وتأسيسا على هذه القاعدة ، تصبح « الكلمات » هي مفتاح الفهم ، وهي الطريق الى نفس الفنان ، والى تحديد درجات ذكائه ومدى احساسه بالمحياة .

وطالما نادى أمين الحولى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، الا أن هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية ، التي يستطيع الأديب بها أن يعيد التعبير عن الكون بطريقته الخاصة ، أو كما قال يمد الى التعبير عن الحسن فيبدع صور الجمال باللفظة ، كما يبدعها الموسيقى بالنأى ، والصور بالألوان والأصباغ ، والنحات بالرخام والحجر !

ومهما يكن من تأثير أمين الحولى بأطلاعه الواسع في الأدبين الألمانى والإيطالي ، الا أننا نلاحظ بوضوح واضح صدوره عن تراثنا النقدي القديم ، وخاصة الجاحظ في بيانه عن صحة المعاني وفسادها ومناسبتها للألفاظ ، كذلك قدمه في كلامه عن نعت الوصف والهجاء والرثاء ، وإن حاول أن يستخلص من هذا كله نظريته في النقد ، تلك التي تقر

أن النقد عملية تأمل في الكلمات المجنحة تفسح المجال لأن نطرح فيها التفصيلات على فراشات النفس والتاريخ والاجتماع والجمال .

وعلى ذلك تصبح عملية النقد هى عملية اختيار النماذج التي تفرح ، لا من أجل المعاني التي تتضمنها ، وإنما من أجل المعاني المحملة بالكلمات ، وكأننا الاهتمام باللغة كل هذا الاهتمام ، هو الذى يعطيها الصدارة على الانسان ، ويجعلها خالقة له بدلا من أن تكون مخلوقة على يديه ، وهذا معناه بمثابة أخرى أن نظرية الادب عند أمين الحولى إنما تبدأ من اللغة بهدف الخروج منها الى الانسان الذى أوجدهما فأوجدته ان صح هذا التعبير !

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه إمكانات الأفراد ، وفى مضطرب من إيجاد تصور شامل لتطوير الادب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية ، وفى جو خائف دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة . وفنون النثر بوجه عام ، ظهر عباس محمود العقاد ٠٠ الملاقى الذى ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان ٠٠ العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون ، لا الى اللغة لنستقي منها الانسان .

ولما كان الانسان فى حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة . على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات ، لأنه أكثرها حرية على الإطلاق ، كانت الحرية عند العقاد هى الأصل فى فكرة الجمال ، كما أنها الأصل فى معنى الحياة . وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ، ولا سبيل الى إدراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المضمون بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للبيان .

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، معناها واحد ، ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وأن اختلف فى أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على الموانق والقيود .

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتي الشكل والمضمون فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك الانسان الملمه الذى يوفق لاختيار الأشكال التي تنسبنا الأشكال ، وتؤدي عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر

عنا وراسخا من المعاني والدلالات . وذلك حتى غاية التمييز الأدبي : أن يكون
أنا ، يتضح بما فيه ، ورحمنا يدل على ما وراء . والكلام عنا فيه وما وراء
يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل إلى الكلام عن جانب المحتوى ،
فقط: المقاد أن هذه النظرة في التوفيق بين الحرية والقيود ، أو في « تفهيم
الحرية على الضرورة » هي وحدها الكفيلة بأن تطلق للاديب العنان ، كي
يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالاعتق والأصدق
في مضمون الغزل الأدبي نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة .

ومن هنا .. من قيمتي الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال ،
خرج المقاد بمنهجه النفس على مستوى النقد الأدبي ، فهذا المنهج قائم
على ما يؤمن به المقاد من أن أدب الأديب إنما هو صورة نفس صاحبه
وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب في أدبه ،
واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب . وهذا هو المنهج الذي استخدمه
المقاد في دراسته عن ابن الرومي ، كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن
الرومي .. حياته من شعره » والذي استخدمه أيضا في دراسته عن
أبي نواس ، وفي مقالاته عن أبي الطيب وأبي الغلاء . وكذلك في كتب
المقريات التي صدر فيها المقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورة
نفسية لا سيرة تاريخية سواء لعمر أو لعل ، لحالد أو للحسين ، لمحمد أو
للمسيح على نحو ما رسم صورة نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء .

ولكن الذي ترتب على رد الجسار إلى الحرية عند المقاد ، هو تحول
الجمال إلى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشده البحث عن الجميل في ذاته ،
دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجي . كما ترتب على استغراقه في المنهج
النفسى ، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخي بل وعن إطار عصره ، ونظر
إليه على أنه « شئ » في ذاته ، لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه بالجنس
أو بالبيئة أو بالتقييم السائدة في عصره . لذلك دعت الحاجة إلى منهج آخر
جديد يضع في اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاها يمكننا أن نفسر
اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر الاختلاف
في نفس الأدب في عصر عن عصر وفي بيئة بيئية ، وبالمثل نفسر اختلاف
أديب عن أديب .. وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخي الذي دعا إليه
طه حسين واستخدمه بالفعل في دراسته عن « ذكرى أبي العلاء المعرى » ،
وفي غيرها من الدراسات .

ولقد استمد طه حسين أصول منهجه التاريخي في النقد من المدرسة
الفرنسية التي تزعمها الناقد الكبير جبوليت تين ، وحرص فيها على

تعريف الأوربيين يعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى نظريته ان الانسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات ، وانما هو في حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخي القائم على هذه العناصر الثلاثة . . الجنس والبيئة والعصر ، والذي لا يعنى بالاديب الا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته الا بانفرد اللام نفهم شعره . . الانسان بمواهبه ومعنوياته ان هو الا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعي الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات في انتفاء الفكرة وانعدام الارادة .

وصحيح ان طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخي محدوده العملية الجامدة واطاراه المذهبي الجاف ، وانما ادخل عليه بعض الأصول الفنية التي اتخذها معيارا للنقد ومحكاً للقيم الأدبية . ولعل من أهم هذه الأصول . . الصديق الفني وحرية الأديب . فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، ان ينزل على حكم الوق في التعبير بلسان العصر . فلا يصطنع لغة غير لفته ، ولا يتكلف اسلوبا غير اسلوبه . وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعي التطور .

اقول انه على الرغم من ان طه حسين لم يقف عند حدود المنهج ريشي ، وانما اضاف اليه عنصرى الصديق الفني وحرية الأديب الى الحد الذى جملة يقول كلمته المشهورة « خسرت الاخلاق وربح الأدب » بمعنى ان حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الاخلاق، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخي بمشابة الوجه الآخر للعقائد بمنهجه النفسى . . الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية . . أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية . . واتقصه بها ظروف الجنس والبيئة والعصر .

لذلك كان لا بد لمنطلق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين التبعيضيين في مركب واحد . اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول ان نتبين طريقة التفاعل الديناميكي بين شخصية الشاعر أو الأديب، وبين واقع بيئته وأحداث عصره . وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعي الذى حمل لواء سلامة موسى ، واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطورية ، التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسمى باستمرار لتأصيل جذور « الفن » فى صميم « الواقع » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « الجمال

الطبيعى ، هو الركيزة الاساسية لكل جمال فنى ، على اعتبار ان الجمال عايه من غايات الطبيعية ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى يلتفتها الطبيعة . .

ولكن هل معنى هذا ان الجمال غاية ؟

يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية انها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأواني والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ، عندما أحالوها الى إيقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة .

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعلا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال اميل دوركيم وليفى بريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة . ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه « ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع ، فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ، ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية ، تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعلم العناصر التالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلتها بالمجتمع ، وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباتة صالح الشعب . أو على حد تعبيره : « اللغة والأدب والفن والبلغة انما هى جميعا فى خدمة الحياة » ، غير أن وظيفة الأدب والفن وهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه

على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، كلها غناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضمها في الاعتبار ، وبالتالي لم تسكنه من أن يضع مذهباً تقدياً كاملاً ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية . فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدي الجديد الذي يعرف باسم المنهج الأيديولوجي ، والذي يعد محمد مندور بحق رائداً له في ثقافتنا العربية المعاصرة .

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجي عند معهد مندور في أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه إلى العناية بالخصم ، أي إلى ما يفرغه الأدبي أو الفني من الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر . ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أدبيان مختلفان مفهومين متناقضين تبعاً لاختلاف نظرة كل منهما إليه ، واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأينا بفضل التجربة الحية المعاشة على أمة تجربة أخرى ، وبخاصة إذا لم تصلح وعاءاً لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الإنساني المعاصر .

فالمنهج الأيديولوجي الذي دعا إليه محمد مندور هو الذي يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ، وهو الذي يرى أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكاناً في عصرنا الحاضر ، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعاً يسير بالمجتمع نحو الانفع كاعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الأرفع كأجل وأجمل ما يكون .

والذي يهنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية المضمون في تقويم العمل الأدبي أو الفني ، هو الذي أدى به إلى تطوير منهجه النقدي من المنهج الجمالي إلى المنهج الموضوعي ، بل والمنهج الأيديولوجي ، في ضوء الفلسفة الاشتراكية الجديدة ، تلك التي تنادي بوحوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها . ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام في الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، فالأدب الملتزم هو الذي بقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى . أبعد من المعاصر وأفضل وأكثر اسعاداً للبشر !

وهكذا كانت دعوى محمد مندور في صحيحها هي الدعوة إلى جوهر كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر

تقديما وغاية أكثر شيوعا .. كانت دعوة تكثيف عن وجدان متأجج يرغب في تكثيف الكتلة الاجتماعية التي تضيق عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن إطار هذه القيم الروحية ، ولكن الدعوة إلى الجوهر أقرب إلى التعميم النظري منها إلى التخصيص التطبيقي ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا : فضلا عن أنه لم ينكر في ضوء تصوره الأيديولوجي لنظرية الأدب ، أن وظيفة الأدب جذرية تماما ، على الرغم من تداخل هذه الوظيفة مع كل وظائف العلوم الإنسانية التي تميل بطبيعتها إلى التعميم ، لذلك كان لابد من تحديد مفهوم الاشتراكية - لا جوهرها - تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة ، لأنه إذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحيثية تطوره ، فهل هو تعبير دياكتيكي يتفاعل مع الأصل والجنود ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دوره المحدد في الحياة ، وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والإجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما إجابة واحدة ، ولكنها ذات وجهين هما وجه التطبيق الاشتراكي الذي كان محمد مندور بحق جوهره الفكري الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الإتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى الثقافي الهادف ، والآخر هو الإتجاه الذي يأخذ بها على المستوى الواقعي الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثاني على يد محمود أمين العالم .

أما الإتجاه الأول ، فقد بدت أبحاثه النقدية تتضح في كتابات لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لتصبئة شيللي « بروميثيوس طليقا » و« لقنات » في الأدب الإنجليزي الحديث ، ولديوان « بلوتولاند » تلك المقدمات التي عبر فيها عن مفهومه الاشتراكي ، الذي يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية .

غير أنه إذا كان قد أعلن في بيانه « الإنسانية الجديدة » عن اتجاهه إلى مفهوم إنساني عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعي بل يمتداه إلى الإنسان بوجه عام . « الإنسانية بحاجة إلى العقل وإلى الخيال وإلى الرمز وإلى الوجدان وإلى الواقع وإلى ما تحت الواقع .. الإنسانية بحاجة إلى كل شيء يحدد الحياة فيها ! » ، فإنا نراه في مرحلته الأخيرة .. في كتابه عن « الاشتراكية والأدب » وفي التطبيقات الواقعية التي يقدمها في دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو

توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الإيجابي الهادف الى الأدب القائد للمجتمع - ولكن ٠٠ مع اعطاء مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الاخص - ويميب السلبية والقيمية والرومانسية على كثير من الكتاب ٠ وينادى بأن الاشتراكية لابد ان تتسع فيما بين قطبي المادية والروحانية لكل المعاني الانسانية الكبيرة ، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذي سار فيه كل من **الدكتور عبد الحميد يونس** في دراساته عن الأدب الشعبي، التي ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط بين غاية الأدب واحتياجات المجتمع ، و**الدكتور عبد القادر القط** في دراساته عن الأدب المصري المعاصر ، التي تحدث فيها عن السلبية في القصة المصرية ، و**الدكتور علي الراعي** في تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعي على دراساته في الرواية المصرية ، و**فؤاد دويادة** في كلامه عن الرومانسية في كتابه عن النقد المسرحي ٠

قلت ان لويس عوض في اتجاهه نحو تهذيب الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان في المجتمع ، كان يحرص دائما - على حد تعبير أحمد المارلسيني - على اعطاء مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، فعنده ان الاشتراكية عندما تكون ٠ فكرة انسانية اولا وقبل كل شيء ٠٠ وبحكم انها كذلك ، فاهم خصائصها الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود ٠ وعلى ذلك فاذا كان الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم ليعلم خرافات ابتكرها المتأنيون ليجموا انفسهم من عدوان الماديين ، فبالبل الفن للمجتمع والفن الهادف ، والفن ذو الرسالة ، وغيرها من خرافات ناجمة عن هذا الفصل المصطنع بين المادة والمثال ، وبين الجزئي والكل ! لذلك كان لابد لهذا الاتجاه «المعقوم» من ان يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربه فينبت وجوده ويتولى مكان الصدارة في حركتنا النقدية المعاصرة ٠ وهذا ما حدث بالفعل في المعركة القصرة والرهيبة التي دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ٠ وكان موضوعها حربة الناقد وحرية الأديب ٠٠ فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبي ، وانما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبي والفني قبل ضميرهم السياسي ٠ ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على النورة أكثر من الفنان ، حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفني ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعي ٠

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم رداً دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعاً حاراً وحاداً ، على اعتبار أن حرية الإبداع الأدبي لا يجوز لها أن تتجبر على حرية الناقد بأي حال من الأحوال ، فبالمنتهى الذي يكون فيه الأديب حراً وبالمعنى الذي يمارس به هذه الحرية ، لابد للناقد أن يكون حراً هو الآخر ، وليس الجبر على حرية أحدهما إلا حجراً على حرية كليهما ، بل إن حرية الإبداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الإبداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر ، وبذلك يمكن تحديد قضية العلاقة بين الأدب والنقد على أساس أنها مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة ، ثم على أساس أن يكون لكل أديب أو ناقد موقف معين من العملية الاجتماعية .

والذي يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفي الوافعية الاشتراكية . . الاشتراكية بمعناها العقائدي الهادف ، والاشتراكية بمعناها التقدمي الملتزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم إلى إعادة النظر في وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية . فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن إن هما إلا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمتها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن النقد هو الآخر لابد له أن يشارك في هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقدية غير منعصلة عن مسيرة الأدب والحياة مما في تفاعلها وتوافدهما ، تفاعلاً وتوافداً ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعي ، هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة في صياغة الحياة وفي تنمية القيم وفي تقدم المجتمع . وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لابد وأن يكون حارساً على المجتمع . . حارساً على ما فيه من قيم تقدمية ، حريصاً عليها من أجلها دائماً نحو مزيد من التقدم والاستمرار . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكري وإخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبي النقد والإبداع ، وتحمل مسئولية الأدب الذي ينمو نمواً داخلياً ، ويصوغ واقماً اجتماعياً صياغة متسقة تعمل على إنقاذ الفرد من براثن الاستغلال ، وتصيغ علامة على الصحة ، وتقضى للتفسخ ، ورحلة من الضياع إلى الثورية ، وهو ما عبر عنه بأنه : خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة إلى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهي غاية الغايات في حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة . فكما تملو رقابة جماهير الشعب على أجهزة

المولة تعمل كذلك رقابة الادباء على انفسهم . مرتبطين بفهم الشورة
الاجتماعية ارتباطا واعيا مستولا .

والذى نخلص اليه الان من هذا الموقف الذى انتصر له العالم . هو
أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحول
الاديب أو الفنان لمسئولته . وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة
بمشاكل شعبه ونجارب مجتمعه وصايا الحياة من حوله . وهو الاتجاه
الذى يضم كلا من عبد العظيم ابيس وعيسى صالح وبدر الديب ولطيفة
الزيات وعبد المتعم بليلة . وسلي خنية . وصبرى حافظ . والنقاد
الاديب .. بها طاهر .

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى . فى
محاولتها بلورة المفكر النقدية على أساس نظرى واضح . وصياغة مفهومى
الادب والنق صياغة مدعبيه شاملة . ووصولها الى آخر الامر الى المرحلة
التي يصبح فيها الادباء رقباء على انفسهم رقابة الوعى والمسئولية والانزمام
الحرس . والذى يحسب لنظرية النقد فى تطورها المرحلي خلال تاريخ
بهضتنا الثقافية . هو انها استطاعت لأصالة منها وحياة أن تشكل مصلا
ديالككتيا واحدا . كان يسبب فى ثانيا هذه المراحل جيما . فلا يجعل
كلا منها نفزة غير متاخنة أو طرفه غير متوقعة . بل كل مرحلة تنفذ بالمرحلة
التي بعدها . والتي تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة .

هذا الحس الديالككتي الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى
ادبنا المعاصر . من طوالم عصر النهضة حتى الوقت الحاضر . هو الذى
جعلنا نضع فى الاعتبار كل من اسهم فى بلورة النظرية . ومحاولة صياغتها
فى اطار مدعى . وهذه المحاولة هي بصمت فكر صاحبها على جبين النظرية
وهي فى الوقت نفسه مرحلة نى تيار كبير يشملها . ويصير عن حاجتنا
العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد . تصدر عنها كافة المناشط
الادبية والفنية . بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة .

ومن هنا كان افعالا لبعض العلماء من لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم
النقدية الحادة . ولكنها العناصر التى لا نجعل منهم نقادا . بقدر ما تجعلهم
بجائنا يصعدون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى . دون أن يشككوا خيطا
فى النسيج أو مرحلة على الطريق . فهم دوائر منزلة تعيش على هامش
الحياة النقدية دون أن تمسك بطنها و ثقافتها فى جوف هذه الحياة . ودون
أن تعبّر بملها وثقافتها عن الإحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة .

هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا النقدية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التي تعبر عن رسائل اصحابها الجامعية ، او مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات - ولعل اهم هذه الاتجاهات وفي طليعتها هو « اتجاه النقد الموضوعي » الذي تبناه الدكتور رشاد وشبلي ، واستفاد من نظرية المادل الموضوعي في تفسير العمل الفني ، التي قال بها الشاعر والناقد الانجليزي ت . س . البوت - وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدي وبعض اساتذة الادب الانجليزي . من اولئك وهؤلاء :
الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور امين الميوشي والدكتور سمير سرجاني والدكتور عبد العزيز حمودة والدكتور محمد عثاني ثم فاروق عبد الوهاب اصغرهم سنا واكثرهم نشاطا وانتاجا . ويل هذا الاتجاه في الاهمية « اتجاه النقد الاجتماعي » الادب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعي بشكله العام ومعناه الواسع . الذي يلتقي عنده كل من يرى أن الادب في جوهره نشاط اجتماعي ومرآة تمكس واقع المجتمع ، ورواد هذا الاتجاه هم **الدكتور عبد العزيز الاهواني والدكتورة سمير القلماوي والدكتور شكري عياد والدكتور احمد كمال زكي** واخيرا د . عبد الحسین بليو . والاتجاه الثالث في ترتيب الاهمية هو اتجاه النقد الوجودي ، لا الوجودية في صورة وجدان فردى منزول ولكنها الوجودية بغيرها التقديسي المتطور ، الذي تبلور اخيرا في نظرية الالتزام عند جان بول سارتر . وقد تمثل هذا الاتجاه في مؤلفات **الدكتور محمد غنيمي هلال** التي اكد فيها « فكرة الموقف » وفي كتابات **انيس منصور** الذي كان اول من دعا الى النقد الوجودي بمثابة ثم **الدكتور محمد القمصاني** في محاضراته ومقالاته واخيرا **الدكتور عبد الغفار مكاوي** و**عبد الفتاح الديني** و**مجاهد عبد المنعم مجاهد** . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسي » الذي يتبنى فكرة التفسير النفسي للنتاج الادبي على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والادب ، لا شرحا فنيا كالذي رأيناه عند العقاد في دعوته الى نظرية « الفصحى الباطني » وليس شرحا لغويا كالذي شاعدهناه عند امين المحولي في ربطه بين البلاغة وعلم النفس ، ولكن شرحا علميا يقوم على الاسس الموضوعية التي جاءت بها مناهج علم النفس الحديث . ومن هنا كان **محمد خلف الله احمد** بكتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الادب وتقدمه » . رائدا لهذا الاتجاه ، الذي يبين اهمية التحليل النفسي و**الإشعور** ، وبأخذ بنظرية النماذج والطوائع ، ويضع ناحيتي النفس واللوق في مكانهما الجوهري عند مجاولته وضع تعريف علمي للادب .

وهو الاتجاه الذى مبار فيه كل من الدكتور محمد النوي فى كتابه عن « وظيفة الأدب » وثقافة النقاد الأدبي ، وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » وشخصية إشار^١ ثم الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم أنور المصاوى فى هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يهصر نفسه فى النص الأدبي ، ليتناوله بالشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحي الابداع ، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم ، والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم أمين الحولى ومن ورائه الدكتور بنت الشاطي . والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمي وفاروق خورشيد وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

على أن هذه الدوائر المنزلة والاتجاهات الناتجة ، التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافتهم الخاصة ، دون أن تخضع لمطلق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد فى أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى ، حررتها من هذه النظرات الجزئية ، التى جاءت محدودة بحدود الوعي الفردى ، ومكنتها من إدراك أهمية العلاقات الوظيفية فى إقامة النظرية الكلية العامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد . وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشبابية والمتقنة ، التى رأيناها فى كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمين أسكندر من ناحية ، وفى كتابات جلال العشري (ان جاز لي أن أضع اسمي فى هذا الكتاب) من ناحية أخرى .

فالشطر الأول على الرغم من كتاباته الجادة وإنجازاته الحقيقية ، إلا أنه فى صحيحه جاء استمرار وقد أقول بتطورا لجيل الرواد ، الذى سبقه واتخذ كتاب هذا الجيل مصاييح على الطريق لموجه النقاش استمرار للمنهج الايديولوجي عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويرة فى ضوء المفاهيم الدوقية والجمالية الحديثة ، وغالى شكرى استمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية ، وأمين أسكندر استمرار لمهيم الالتزام بمنعاه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات مخلصه لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية .

وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجي كاتب هذا الكتاب بمحاولاته التعرف على كنه النقد السري وجوهره الأصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التي ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية . وهو إذ يصدر في محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التي قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة في الفن والتعبير ، إنما يفعل هذا في ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفي ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومي الأصالة والمعاصرة . . الأصالة في أن تصدر عن ذاتنا الحقيقية لا عن غيرها من الذوات، والمعاصرة في أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بترائنا الماضي ، ودون أن ننزل عن العالم من حولنا .

تلك هي إبعاد نظرية النقد في حياتنا الثقافية ، وتلك هي خريبتنا الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة . وهي كما رأينا لم تكن وصفا جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليمة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما في معاني الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص . وإذا كنا في رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة في النقد ، لم نعلم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير ، نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التي تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهي الفوضى التي أشرنا إليها في مطلع هذا المقال ، فما ذلك إلا تعبير غير صحي عن حالة صحية ، هي حالة التنفيس الفني التي يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهايز الصمت ، وهي أيضا حالة التنفيس النقدي ، التي يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من توقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادراته فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام .

لذلك كان لابد لانساننا الاشتراكي المساعد من أن ينفس ويتنفس . كي يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحرية والفعل ، وبمزيد من المشاركة في صياغة الواقع من جديد . . صياغته ادبيا وفنيا ونقديا في وحدة فكرية شاملة .

جلال العشري

فكر الفلاسفة

- فلسفة الوعي الكوني
- فيلسوف الأدب وأدب الفلسفة
- شاهد على هذا العصر

فلسفة الوعي الكوني

✽ أما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية،
وأما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود
لأنه لا كمال بغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم
بالوجودات •

- فمن فكر في الله فكر في ذات •
- ومن آمن بالله آمن ببلات •

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف ..

أقول هذه العبارة في مطلع كلامي عن كتاب « الله » للأستاذ العقاد ، لأنه إذا كان الكتاب ، كما وصفه الأستاذ « كتابا في نشأة العقيدة الإلهية منذ اتخذ الإنسان ربا إلى أن عرف الله الأحد ، واهتدى إلى نزاهة التوحيد » فلا أقولها همسا ، وإنما أصرخ بها في وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين نسبيا وعلميا ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل ، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه مظهر معارف ، أو بأنه عارض للثقافة الغربية ، إلى آخر هذه الأوصاف التي إن دلت على شيء ، فإنما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معا .

لا .. لم يكن العقاد مؤرخا ولا كان دائرة معارف ، وإنما كان مثقفا بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة ، والذي يعنى الإحاطة بكل شيء .. من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، إلى التاريخ والسياسة والاجتماع ، إلى الفن والنقد والدين ، فضلا عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث . على أن العقاد في هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية ، لم يقف عند التقبل والبحث ولا اكتفى بالحصيل الخالص ، وإنما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس الرهف ، على نحو مكنه من أن يجمع في شخصه بين الأدب والناقد ، بين الشاعر وعالم الأخلاق ، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين ، إذ يكمل بعضهم بعضا على نحو ما تكتمل في الماسة أضلاعها ، فلا يكتفى في مشاهدتها بالنظر إلى ضلع واحد وإغفال بقية الأضلاع .

ونحن في تناولنا لكتاب « الله » ، لا بد لنا من أن نتناوله في ضوء هذه الاعتبارات المعادية ، والا فهتاه فهما قاصرا ، ووقعنا في ذات الخطأ الذي

وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه إلا كتابا ٠٠ في تاريخ العقيدة ، يتناولها من العصور البدائية ، ويتنقل بها الى ظهور الأديان السماوية ، وينظر في مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث ، ولو صدق هذا الكلام على كتاب « الله » لكان أولى به أن يصدق على كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » وهو الكتاب الذي أرخ فيه برتراند رسل للفلسفة ، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما ، حتى الوضعية المنطقية في العصر الحاضر ، ولكنه التاريخ الذي نخرج منه برأي رسل في شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظراته الخاصة الى تيار الفكر الفلسفي ، وكيف انه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع ، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيا واحدا .

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ يوسف كرم في اقامة مذهب فلسفي ، وهو المذهب الذي استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تاريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية في العصر الحديث ٠٠ « إذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا . وأنه لا يليق به أن يضع نفسه موضع الببغاء ، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها » .

ولصدق أخيرا على كتاب « تهافت الفلاسفة » للإمام الغزالي ، وهو الكتاب الذي فند فيه مذاهب الفلاسفة ، وكشف عن تهافتها وأوجه النقص فيها ، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء ، حتى لم ير العقاد في المشرق والمغرب من هو أرجح فكرا وأصفى عقلا وأقوى « دماغا » من هذا الإمام الجليل . ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالي لأنه هو الآخر : « يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذي يملو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه ، وليست مناقشته لها كمناقشة القاصرين عن فهمها والنفاذ الى براعمها والقدرة على استكناها ، فهو لم ينفض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها ، وإنما ينقضها لأنه قادر على فهمها وتقديرها وتكميلها بالإضافة إليها أو التعميق عليها » .

وهنا في هذا الإطار ٠٠ إطار النقد الفلسفي ٠٠ نستطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالي ، وأن نقول في كتابه « الله » ما قاله في « كتاب التهافت » . على أنه إذا كان العقاد لم تساعده الظروف في اقامة مذهب فلسفي ، فإن من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب في كتابه . وإذا كان تجنبنا على الرجل أن نضع آراءه في صورة تركيبية لمذهب فلسفي ، فلا أقل من أن نحاول تأويل فكره تأويلا فلسفيا .

هل الإيمان ضرورى ؟

شان كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقا فلسفيا بادئا بمجموعة من المصادر المسلم بصحتها منذ البداية ، ثم ينتقل بطريقة استنباطية الى ما يترتب عليها من نتائج . فتكون هذه النتائج هي النظريات ، استهل العقاد كتابه عن « الله » بأن ثمة حاسة دينية بعيدة الغور فى طبيعة الانسان ، وأن الانسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه العوالم بغير ايمان . فاذا كان الانسان قد وجد فعلا وسط هذه العوالم ، وكان الايمان هو الحالة التى يتطلبها منه وجوده ، ادن « فضصف الايمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين ، ويدل على خلل فى الكيان » .

وشان كل فيلسوف اصيل يبحث عن الاسباب الاولى والفايات الأخيرة ، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية ، فاذا كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الانسان وشئ داخل فى صميم تكوينه ، فما هو الباعث فى الطبيعة الانسانية الى طلب العقيدة ، وهل يلزم أن يكون باعنا واحدا أو يجوز أن يرجع الى بواعث كثيرة ؟ ولكى يجيب العقاد على هذا السؤال ، فند جميع المذاهب التى قبلت فى تعليل أصل العقيدة الدينية أو تعليل نشأتها الاولى ، ثم عقب عليها بأن « جملة ما يقال فيها اننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويفتينا عن التطلع الى غيره » .

فبعضهم يرى أن الأساطير هي أصل العقيدة بين البدائيين ، ولكن ليست كل أسطورة عقيدة ، وإن كانت كل عقيدة فى الجاهلية الأولى قد تلبست ببعض الأساطير ، ورد العقاد على هذا الرأي « أن الانسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ امامه بصيغة الأساطير » .

ويذهب تايلور الى أن صفة الاستحياء Animism هي الأصل فى نشأة العقيدة ، فالانسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله لها فى صور الأحياء ، فالنجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشمر وتسمع وتطلب ما يطلبه الكائن الحى ، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور الرحمة والرغبة ، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة . اما هوبرت سبشر فيذهب الى أن الانسان الأول كان يؤمن بحية الأرباب لأن عبادة الاسلاف هي أقدم العبادات ، ولأنه كان يرى أطباق الموتى فى المنام فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة . ويذهب غيرهما الى أن السحر هو

أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية ، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة فـ، أساسها « فليس لنا أن نزع من الناس سحرنا ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزع أنهم قد عبدوا ثم سحرنا ، لأن السحر اختراع لا معنى له ، ما لم يسبقه إيمان بالمعبودات التي يروضها السحرة ويخافها العباد » .

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان ، ممن يردون العقيدة اما الى الأساطير أو الى الأرواح ، يبقى كلام ناقضى الأديان ممن يملكون العقيدة الدينية بضعف الإنسان بإزاء مظاهر الكون ، وشعوره بالحاجة الى قوة يعتمد عليها مما دفعه الى الإيمان بالله قادر ، ورد العقاد على هؤلاء أن معدن الإيمان ليس من معدن الضعف فى الإنسان ، بل تعظم العقيدة فى الإنسان على قدر احساسه بعظمة الكون . « وإذا رجح القول بأن العقيدة « ظاهرة اجتماعية » يتلقاها الفرد من الجماعة ، فليس الضعف اذن بالمعامل الملح فى تكوين الاعتقاد » .

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية ، وعلى أساسها يجب ان نعتد فى تفسير نشأة الأديان ، يناقش العقاد رأى فرويد باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية الى شعور الخوف ثم ينزعون بها نزوعا اجتماعيا ، ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسي فى حالة التسامى . ويناقش أيضا رأى برجسون فى رده العقيدة الدينية الى مصدرين . أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله ، والآخر فردى يمتاز به ذوو البصيرة أو الإلهام . هذان المصدران . الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون « دفعة الحياة » هما منبعها الأخلاق والدين . ويناقش أخيرا رأى العلامة ماكس مولر الذى يذهب الى أن « البصيرة » هبة عريقة فى الإنسان ، وأن الاحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة التدين . أقول ان العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص الى أن . « جملة ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويفتينا عن التطلع الى غيره » .

ولكن هل يفينا هذا عن معرفة رأى العقاد ؟ بالطبع لا ، اذن فما هو رأى العقاد ؟

رأى العقاد ان العقيدة هي ترجيح الصلة بين الكون والإنسان . وأن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة فى جميع الموجودات ، وأن « الوعى » لا يخلو من ترجيح لهذه الصلة لا يحصره العقل ، لأن « الوعى » سابق « للعقل » محيط به غالب عليه . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله :

، ويبغى بعد ذلك أن الوعي أعم من العقل المجمل واهمق منه وأعرق في أصالة وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى . ونعتقد أن « الوعي الكوني » المركب في طبيعة الإنسان ، هو مصدر الإيمان بوجود الحقيقة الكبرى التي تحيط بكل موجود » .

اذن فقد ثبت لنا أن الإيمان أمر ضروري ، وانتقل بنا الكتاب من ضرورة الإيمان إلى السؤال عن وسيلة الإيمان .

فما وسيلة الإيمان ؟

وسيلته كما أسلفنا هو « الوعي الكوني » المركب في طبيعة الإنسان، فإذا كان العلماء قد عرفوا شيئا اسمه الفريزة النوعية ، بل شيئا يسمى فريزة الجماعة ، فالوعي الكوني شيء من قبيل الفريزة الكونية أو السليقة الكونية، أي أنه شيء يجانس « الحقيقة الكونية » نفسها ولا يقل عنها في درجات الثبوت واليقين . « فإذا قال لنا قائل انني أحس « الحقيقة الكونية » أو أحس خالق الكون ، فلا ينبغي أن نكذبه لزعمنا أن الحقيقة الكونية مستحيلة وأن الوعي الكوني مستحيل » .

فإذا عبدنا وسألنا وما الوعي الكوني ؟ كان جواب العقاد أنه : « ملكة قابلة للترقى والاتساع » أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة في أذواقهم ومواجيدهم » .

هل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس وينكر للعقل ولا يتخذهما أداة للمعرفة ؟ الواقع أن شيئا من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته إلى العقاد ، فإن احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها، كل ما هناك أنه يصل بهما إلى أقصى ما يستطيعان أن يقدماه في مجال البحث والمعرفة ، ثم يتخطاهما إلى ما بعدهما .. إلى الوعي الكوني .

فالوعي الكوني لا يرفض الحواس ولا العقل ، لا ينكر نتائج العلم ولا مطيات الفلسفة ، ولكنه يحيط بهما ويستغرقهما جميعا أو يملو عليهما دوو أن يتعالى . وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « أن الوعي الكوني حقيقة يستلزمها العقل وتؤكداهما المشاهدة في كل زمن وفي كل موطن وفي كل قبيل » .

ومعنى هذا أن العقاد يذهب إلى أن الحواس والعقل لا يكفيان في الوصول إلى الحقيقة . لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن

ولا يعرف ، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس ، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، وأجدد بأن تعرف عن طريق الوعي الذي يجعلنا نحياها ونعيش معها وتتصل بروح روحها ان صح هذا التعبير . . . فالوجودات اذن غير محصورة في المحسوسات ، ومن الواجب ان نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول . لأن انكارها جهل لا يقوم عليه دليل ، ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل » .

بعد أن عرفنا مكانة الوعي من الحواس والعقل ، ينبغي أن نعرف مكانته من الشعور ، فهل الوعي هو الشعور أم هو غيره ؟

الواقع أن الوعي ليس هو الشعور تماما وإنما هناك فارق بينهما . وهو فارق لا في مجرد الدرجة بل وفي وظيفة كل منهما في الإدراك ، إذ بينما يقلب على الشعور الأحاسيس النفسية يقلب على الوعي المصاني الذهنية ، وبينما يظل الشعور كالمرآة التي تعكس عليها المدركات ، يحاول الوعي أن يستغرق هذه المدركات وأن يملأ عليها . . . فالشعور مقصور على النقاط المعقولات وامرارها في تياره ، أما الوعي فقادر على تمقل هذه المعقولات ذاتها . ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه الا أن يدرك المعقولات وهي تنساب في تيار الشعور ، بينما العقل يمكنه أن يعقل ذاته في حالة الوعي . . . لأن انعطاف العقل على ذاته ، وحضور المعقولات أمامه ، هو ضرب أعلى من الشعور أو هو ادراك فائق للشعور أو هو هذا الوعي . وعلى ذلك لا يمكننا أن نفصل بين الوعي والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلا منهما لا يتفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم في استقلاله عنه ، فليس الوعي مغايرا للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء في عبارة الفيلسوف **وليم جيمس** : « ادراك فائق للشعور » .

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رأيه في « الوعي » أقرب الى الشعور منه الى أي شيء آخر ، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثير الوجداني المابر أو الانفعال الماطفي العارض ، بل معناه الحساسية النفسية والبدئية الذهنية والإلهام الروحي . كما رأيناه هناك يؤكد أن « وعيه » فيه عنصر الفكر بل يحاول الاعلان عن نفسه في الفكر ، بل يسمى الى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن « الوعي العقادي » ان هو الا ادراك شامل وعميق كامل وعام ، لا يقتصر على أن يضم في طياته طرق المعرفة المتعمدة من معطيات الحواس الى استدلالات العقل الى مدركات البدئية . بل يضيف إليها هذا « الوعي الكوني » الذي يمنحنا الطاقة الروحية والدفة الحية ، فيجعل من الانسان على حد تعبير برجسون : « تلقائية

روحية واعية » ، وبحث نوعا من « التضامن » بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، أو بين الشخص المتحرك والثقة المتحرك ، أو بين ما هو متحقق في الإيمان وما هو متصور في الأذهان على حد تعبير الاسلاميين .

وهذا ما عناء العقاد بقوله : « ان الحس والعقل والوعي والبدئية جميعا ، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الايمان بالذات الالهية ، وان هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم » .

فهذه العبارة الجميلة والجليلة معا ، ان أكدت شيئا فانما تؤكد ما ذهبنا اليه من ان العقاد انما يصدر في فلسفته عن طاقة دينية أصيلة .
يتصل بحقائق الأشياء اتصالا واعيا ومباشرا .

على اننا اذا كنا قد عرفنا ان الايمان امر ضروري ، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الايمان ، فليس يبقى امامنا الا ان نعرف موضوع الايمان .

فما موضوع الايمان ؟

موضوع الايمان هو الله .

وما الله ؟ ام موجود ؟ وان كان موجودا فما الدليل على وجوده ؟
امو الدليل الكوني ؟ أم هو الدليل الوجودي ؟ أم هو الدليل الغائي ؟
أم هو غير ذلك من الأدلة التي لا يخرج عنها الفلاسفة والمدرسيون ولا غيرهم من محترفي الفلسفة ، وكلها تخفق ولا تقضي الى شيء . . . وسبب اخفاقها انها اذ تعتمد على العقل وتتخذ وسيلة للمعرفة ، تنظر الى الله على أنه « موضوع » لا على أنه « ذات » ، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية ، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية في الهندسة . ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة :

« وليس تصور « الذات الالهية » عادة انسانية تعودها الانسان
بغير تفكير - كما يرى بعض النفسانيين - لأنه يعود أن يخلق صورته على
الأشياء ، ويحسبها ظلالة له تحكيه في ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية
ما يدركه العقل واعيا صاحيا ، مع التفكير ومتابعة التفكير الى أقصى
مداه » .

« فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد .
ويستطيع التفرقة بين ادلة الايمان وادلة التعطيل . ويستطيع التفرقة بين

ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

« وأعجب الصور العقلية حقاً وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل .. والعلم بالذات فضلاً عن العلم بالغير أول صفات الكمال ! » .

أما العقاد فعندما استقام له المنهج استقام له الموضوع ، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة .. تبين له الله ، فالوحي لا بد أن يكون وعياً بشي ، كما أن الشعور لا بد أن يكون شعوراً بشي . اعني أنه ليس تمة وعي مطلق الى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص . بل لا بد أن يكون مفتوحاً لتلقي هذه الفكرة ، فيكون وعياً كاملاً غير ناقص ولا مبتور ، أو وعياً على الحقيقة والتمام .

فالوحي هو يقيظ في ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعياً ، وموضوع وعياً ليس في داخلها وإنما هو في الخارج . وإن المنهج الفينومينولوجي Phenomenology الذي وضعه هوسرل ليتلخص في اعتبار الشعور لا على أنه « اليقين الخالص الذي لنا عن أنفسنا » بل على أنه شعور بشي . أو اتجاه نحو شي . « وعلى ذلك فوحي لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه ، والاتجاه لا بد له من هدف ، والهدف هو الله » .

وما الله ؟

الله ذات واعية ، ولا يجوز في العقل ولا في الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وإن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعي لها .. « فاما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية ، وأما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنه الوجود ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا .. فضلاً عن العلم بالموجودات » .

فمن فكر في الله فكر في ذات .

ومن آمن بالله آمن بذات .

وعند العقاد أن كلمة « الذات » .. لا تستلزم التشخيص في الحقيقة ولا في المجاز ، ولا تقتضي نزاحتها عن التشخيص أنها معنى بغير كيان مستقل عن الوعي والصفات الواعية . فهي تدل على الجوهر الذي تضاف إليه الأوصاف ، وتدل على الكائن الذي يملك صفاته فهو « ذو » تلك الصفات .

وهكذا استحالَت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجود الى مشكلة صفات ما دام الله موضوع وعي لا موضوع برهان ، وما دام الله واقعة تشاهد وليس مشكلة تحل . . . وعلى ذلك فليست المشكلة في اثبات وجود الله ، وإنما هي في معرفة ما صفات الله .

لما هي صفات الله ؟

يرى العقاد ان تقييد « الذات » الالهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المهودة لدينا إنما هو من قبيل الوهم والضلال ، فلا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لأن الإرادة اختيار بين أحوال والله منزّه عن أحوال ، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعنويات وهو ذات الله فمثل هذه الأقوال لا أساس لها من الصديق ولا من الصواب ، ان في الذهن أو في الخيال ، ولم يفعل أصحابها شيئاً أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيّدوا العقل تفسيراً ولا الفلسفة مذهباً ولا الدين عقيدة . أو كما قال الأستاذ : « وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصديق عقيدة وكفى بل أن كذلك أصديق فلسفة حين علمنا أن الله جل وعلا » ليس كمثل شيء . . . فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذي ليست له حدود^١ . وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد » .

واضح من هذا الرأي الذي ارتآه العقاد ، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم في مسألة صفات الله . . . فهو يرد على سبينوزا وغيره من أصحاب وحدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والمخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الالهية . فعند سبينوزا « أن كل موجود إنما يوجد في الله ، ولا شيء يوجد أو يدرك بغير الله » ، ذلك لأن الأعراض لا توجد في ذاتها ولا يمكن أن توجد إلا في جوهره والله هو الموجود في ذاته أو هو الجوهر . وعلى ذلك لم يكن الله « علة » ما في الكون من ظواهر فحسب ، بل هو أيضاً « عين » ذاتها التي لا يمكن ادراكها إلا من خلال ذات الله .

ويرد أيضاً على ابن عربي وغيره من أصحاب وحدة الشهود Pantheism الذين أسقطوا التكثر والتعدد في الوجود العيني ، « ألغوا كل تكثر أو تعدد في الشهود الشخصي ، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شيء ، بحيث تصبح الأشياء جميعاً من عين واحدة ، بل تكون هي هذه العين الواحدة » . فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين

الله والكون ، بحيث يكون وجود الحق هو عين وجود الخلق بلا فارق ولا اختلاف . وهذا ما عبر عنه الشيخ بقوله : « سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها » .

ويرد أخيراً على المتزلة الذين فحوا الصفات عن « الذات » أو أثبتوها على أنها أسلوب ، تمشياً مع مفهوم في إنكار الصفات كنزات قديمة قائمة وراء الذات ، لما في ذلك من إيدان بتمدد القدماء . قال **واصل بن عطاء** في نفي الصفات القديمة كالمعلم والقدرة والحياة : « إن أثبات صفات قديمة بجوار الذات هو أثبات الهين قديمين ، ومحال وجود الهين قديمين لأن القدم وصف لذات واحدة » .

وهكذا رأى العقاد رداً على أولئك وهؤلاء جميعاً أن « القول بالذات الإلهية يبطل القول بوحدة الوجود ، كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية » . وأما الذين يوافقهم العقاد ويتفق معهم فهم **الأشاعرة** بعامة و**الإمام الغزالي** بوجه خاص ، فهؤلاء جميعاً إذ يشبّهون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع ، وإذا يدافعون عنها يعتمدون على النظر العقل الخالص . فادراك النص يكون على ضوء العقل وفي حدود الشرع . ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين ، بل تخطاهم إلى معرفة ما تطور إليه الفكر البشري في العصور الحديثة ، وما انتهت إليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وبذلك أضاف إلى مفهوم كلمة العلم الحديث في تطور الكائنات ورفقها في الذاتية ، على اعتبار أن الذاتية هي الغاية من الرقي .

تحية المتناهي إلى الامتناهى ؟

على أن الكلام في صفات الذات قد أفضى بالعقاد إلى الكلام في إمكان الايمان ، فما دامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود ، فلا بد من السؤال عن العلاقة بين العقل والايمان ، إذ كيف يكون إيمان والعقل الانساني قاصر عن ادراك الذات الإلهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمال المطلق وبين الانسان ؟ .

غير معقول في رأى العقاد أن يكون سبب الايمان هو السبب المبطل للايمان ، وغير معقول في رأيه أيضاً أن يستحيل الايمان مع وجود الاله الذي يتصف بأكمل الصفات وانما المعقول هو أن الصلة بين الحالتين خلقته لا تتوقف على العقل . وحده « ما دام الانسان » كله ، في الكون ،

وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الانسان : « فلن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية جهده ، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

وما وراء تلك الحدود هو هذا : « الوعي » الذي يفوق العقل ويتخطاه حتى يصل الى معرفة الله ، فالوعي كما وصفه الشاعر الصوفي محمد اقبال « تحية المتناهي الى اللامتناهي » ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة « وعي » قبل كل شيء : « فالانسان له « وعي » يقيني بوجوده الخاص وحقيقته الذاتية ، ولا يخلو من « وعي » يقيني بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية ، لأنه متصل بهذا الوجود ، بل قائم عليه » .

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية ملأه ، ورأى ار العمل قاصر عن معرفة الله ، ولّى وجهه شطر المعرفة الصوفية ، فتمكن بالوعي الديني الذي هو ضرورة لا محيص عنها ، وواقع ملازم للانسان من أن يجد لله في مجال العقيدة مكانا مستقلا بنفسه قائمة بذاته : « ويبقى بحد ذلك أن « الوعي » أعم من العقل المجدل وأعمق منه وأعرق في أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعي الكوني المركب في طبيعة الانسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التي تحيط بكل موجود » .

وبذلك وفق العقاد - كما وفق الفزالي من قبل - في أن جعل للدين حق القيام الى جانب العلم والفلسفة ، فكان بحق من أجل نعم الله لا أقول على بني وطنه فحسب بل وعلى بني الانسان .

واضع الأيديولوجية الاسلامية

وانطلاقا من هنا لا من أي مكان آخر ، كان العقاد ثالث اثنين قاما بأكبر دور في تاريخ الفكر الاسلامي ، أولهما جمال الدين الأفغاني الذي هو سقراط حياتنا الفكرية الحديثة ، يطوف كما كان يطوف سقراط ، ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والتابعين كما يخلق سقراط تلاميذه واتباعه . صحيح أن رسالة الأفغاني لم تكن هي بعبارة رسالة سقراط ، ولكن الطريقة التي اتبعها كل منهما كانت واحدة في الحالتين ، كانت رسالة سقراط أن يكون الاحتكام في أمور الحياة كلها الى العقل لا الى

المطالبة . وكذلك الأفغاني دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء العقل لا على شعونة المشعوذين .

ويجيء بعد الأفغاني أمانا محمد عبده فيكون هو أفلاطون حياتنا الفكرية الحديثة ، فهو تلميذ الأفغاني كما كان أفلاطون تلميذا لسقراط ، وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الأفغاني ، كما استقر أفلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط . كان مستقر الإمام هو الأزهر ، وكان مستقر أفلاطون هو الأكاديمية ، كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة ، ويجعل وسيلته إلى إقامتها تعليم الناس وتنوير العقل .

ويجيء بعد أمانا محمد عبده أستاذنا عباس محمود العقاد ليكون هو الوسطى حياتنا الفكرية الماصرة ، تكلمة لتفرقة الدكتور زكي نجيب محمود ، فهو تلميذ محمد عبده كما كان أرسطو تلميذا لأفلاطون ، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكي يربي جيلا واعيا من الطلاب ، ولكنه يكرس حياته للقراءة ، والكتابة ، ونشر الفكرة الإسلامية على المساحات العريضة من الجمهور العام .

فلئن كان « الناعية » جمال الدين الأفغاني ، و « الإمام » محمد عبده ، هما بمثابة القطب السالب في محاولة وضع الأيديولوجية الإسلامية . القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الحرافات والقضاء على الضلالات ، وإيقاف العقل وتنوير الأذهان ، فالذي لا شك فيه أن « الأستاذ » العقاد كان هو القطب الموجب في هذه المسيرة . مسيرة الأيديولوجية الإسلامية .

ولقد قطع العقاد في هذه المسيرة شوطا طويلا . طويلا إلى أقصى حد ، بدأ بالدفاع عن عباقرة الإسلام ، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة ، وفيما بين نقطتي البداية والانتهاج دافع العقاد عن أصالة الفكر الإسلامي سواء في النقل أو في الإبداع ، كما دافع عن العقيدة الإلهية في النظر العقل عند مفكرى الإسلام ، وعن الفلسفة القرآنية كما وردت في آيات الكتاب الكريم ، وعن التفكير من حيث هو فريضة إسلامية ، وعن الديمقراطية من حيث هي مبدأ اجتماعي في الإسلام ، وعن الفكرة الإسلامية . ولا أقول الدين الإسلامي ، من حيث هي أقوى سلاح في يد العرب يوجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار .

من هنا ظهرت عقريات العقاد الإسلامية كرد فعل طبيعي على دغاة

الادرية والسامية ، أولئك الذين يحاولون أن يجردوا العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والابداع ، يدعوى أن الجنس السامي عاجز عن الابداع الفكرى والفلسفى ، قادر محسب على الأخذ دون العطاء . فالعقاد يرد على دعاء التفرقة المنصرية بأن « قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم ما يتكره الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تنهم أمة بالمجز عن التفكير اذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر فى أمة أخرى . وبخاصة اذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم » .

ولا يقف العقاد عند هذا الحد ، بل يتجاوزه الى الكشف عن أصالة الفكر الاسلامى كما هو ممثل فى عبقريته . . محمد من الأنبياء ، وأبو بكر ، وعمر ، وعثمان ، وعلى من الخلفاء ، وخالد ومعاوية وفاطمة والحسين من الصحابة ، وحجة الاسلام القرطبى ، والشارح الأكبر ابن رشد ، والشيخ الرئيس ابن سينا من المفكرين وسلمان الفارسى ، وبلال الحبشى ، وصهيب الرومى ، من النساك والزهاد والعباد ، والحلاج والسهروردى وابن عربى من كبار الصوفية .

وكما كشف العقاد عن أصالة الفكر المسلم ، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما سماه باللغة الشاعرة ، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة فى الفن والتعبير ، وهى مزايا لا بد لها من أجيال طويلة حتى ينتهى تطور اللغة الى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الأعراب ، أو بين صيغ المشتقات ، أو بين أوزان الجمع والمثنى ، وجموع الكثرة والقلة فى الأوزان السماعية . هذا الى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة فى السمع يستريح اليها السامع كما يستريح الى النظم المرتل والكلام الموزون . وأخيرا هى لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعد له نظير فى سائر اللغات . . ومن ثم فهى لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر .

وهذا هو سر الحماسة الشديدة التى دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول : « ان الحاجة الى إبراز هذه المزايا تفسر غاية المساس فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهدم ، ويحيط بها من دسائس الراسدين لها ، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية ، لا لأنها لغة كلام وكفى » .

وأخيرا يجب دفاع العقاد عن حقائق الاسلام ، وردة على اباطيل
خصومه ، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار
فضلا عن الصهيونية العالمية .

فسلام عليك حيا .. وسلام عليك ميتا .. أيها العظيم : عباس
محمود العقاد .

فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

✦ انه بحق انسان يعنى ما يفهمه ويفهم
ما يعنيه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف
الوضعى بصفة خاصة ، وذلك هو الأديب
والأديب الفنان على وجه التحديد .

❖ انا مؤمن بالعلم ، كافر بهذا اللغو الذى
لا يعنى على اصحابه ولا على الناس شيئا .
وعندى أن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية يكثر
لو يقل ، بمقدار ما تأخذ بنصيب من العلم
ومنهجه .

« فان كان نساخ العاطفة من فن وديب
وما اليهما ، قد صاحب المدنية الانسانية نبي
كل ادوارها ، فلانه علامة تدل على وجودها .
اكثر منه عاملا من عوامل ايجادها » .

هذا هو الشعار الذى رفعه الدكتور زكى نجيب محمود فى مستهل
عطائه الثقافى ، منذ أن غادر دور الطلب « محصلا » للمعرفة فى مصر ،
ومن بعده دور الترحال ، « حاصلا » على الدكتوراه من انجلترا ، وأخيرا
دور الأستاذية فى الوطن العربى كله ، أو الدور الذى هو « محصلة »
دراساته وخبراته وتجاربه فى معتزك الفكر ومعركة الحياة .

ولم تكن نزهة وردية تلك التى قام بها الدكتور زكى نجيب محمود ،
كى يلقي بنفسه فى تيار المحاولات الكثيرة والمريرة التى قام بها جيل
الرواد من أجل « تأصيل » الفكر العربى وتصديره ، فى أرض تنبت بها جيل
الأحنبى ، وسماء تشكو وطأة الحكم الرجعى . ونهر يفرق فيه الفكر الحر ،
الذى يريد أن يفكر نفسه ولنفسه ، دون أن يدعوه الى التفكير سلطة
حكم أو سطوة حاكم .

وكانت الثورة الوطنية الكبرى ٠٠٠ ثورة ١٩١٩ ، تعبيرا عن المخاض

الثورى الذى يمانية قادة الفكر فى مصر ، وفى أعقابها جاء الميلاد الجديد ، ميلاد البحث عن الأصالة العربية سواء فى تراث الأقدمين أو فى علوم المحدثين ، من أجل إيجاد تلك الصيغة العربية الصحيحة للفكر العربى الجديد .

وسواء انقسم قادة الفكر عندنا الى « هواة » و « محترفين » نلج
حد تصنيف الدكتور زكى نجيب محمود ، من **الهواة جمال الدين الأفغانى**
فى رده على **المحربين** ، **ومعهد عيله** فى شرحه لمفاهيم العقيدة الاسلامية ،
و**أحمد لطفى السيد** فى قيادته لحركة التنوير ، **وطه حسين** فى ادخاله للمنهج
العقل ، و**عباس العقاد** فى دعوته الى الحرية الفكرية ، ومن المحترفين ممن
بحثوا فى قضية الفلسفة الاسلامية ، فدافعوا عنها وحاولوا أن يبعثوها
من جديد ، مثل الشيخ **مصطفى عبد الرزاق** ، والدكتور **ابراهيم بيومى**
مفكوك ، والدكتور **أحمد فؤاد الاهوانى** ، والدكتور **على سلى النشار** ،
ومنهم من اتخذوا من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراساتها فتناولوها
بالشرح والتفسير ، مثل الأستاذ **يوسف كرم** فى ابرازه لفكرة المذهب العقول
والدكتور **عبد الرحمن بىوى** فى تأكيده على فكرة الحرية الفردية ، والدكتور
عثمان أمين فى مناصرته لفكرة المثالية المطلقة ، والدكتور **زكى نجيب محمود**
نفسه فى الماحة على فكرة الفلسفة التجريبية بصفة عامة ، والوضعية
المنطقية بصفة خاصة ، والتحليل اللغوى بصفة أخص .

اقول ان قادة الفكر عندنا سواء . انقسموا الى هواة ومحترفين .
فالحقيقة الصارخة هى انه اذا كان الجيل الأول من الرواد قد جعل مدار
فكره هو الدعوة الى « الحرية » والتفكير . فان الجيل الذى تلاه هو الذى
حرص أشد حرص على أن يكون قوام فكره هو طرح قضية « التاصيل »
و « التصدير » .

على أنه اذا كان الدكتور زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من
تطوره الفكرى ، قد عنى أكثر وأكبر بأحد شطرى هذه المعادلة الصعبة ،
وهو شطر « التصدير » أو الماصرة ، حيث راح يدعو الى ضرورة مواكبتنا
لحاضرة الغرب ، لانه لا أمل لنا فى رايه ، للخروج من تخلفنا الثقافى .
ولا خلاص لنا فى نظره للنهوض من تمثرنا الحضارى ، الا اذا « كتبنا من
اليسار الى اليمين كما يكتبون ، وارعدنا من الباب ما يرتدون ، واكلنا
ما باكلون ، لنفكر كما يفكرون ، وننتظر الى الدنيا بمثل ما ينتظرون » .

فاننا نراه فى المرحلة الماصرة من تطوره الفكرى ، بعد أن أدرك
خطورة التركيز على أحد شطرى هذه المعادلة دون الشطر الآخر ، وهو

شطر « التصير » الذى يفيد منه الاستعمار متحالفا مع الصهيونية العالمية،
فى محو الشخصية العربية ، وإذابتها فى الشخصية الأوروبية ، والنضاء
على كل ما فيها من قوى ذاتية ، وطابع خاص ، وكيان متميز .

نراه يعود فيهمم بالتركيز أصغر وأعنى على الشطر الآخر من هذه
المعادلة ، وأعنى به شطر « التاصيل » أو الأصالة . وذلك بعد أن اتجه
بنظرة وجهه أخرى فى كتابه الذى جعل عنوانه « **وجهة نظر** » والذى قال
فى مقدمته بالحرف الواحد : « وقد ليث كاتب هذه الصفحات أمدا من
حياته طويلا يسلك نفسه فى زمرة المؤمنين بالعلم الجديد وحده ، مستغنيا
به عن كل موروث قديم ، وهو اليوم يفر من وجهة نظره ، ليرى استحالة
تامة فى أن تتكون شخصية متميزة فريدة سواء كانت شخصية فرد واحد .
أم كانت شخصية أمة بأسرها » وبعد ذلك اعتملت فى نفسه تلك الصحوه
القلقة أو الهيرة المؤرقة ، التى تبلورت فى صيغة السؤال عن فكرنا العربى
٠٠ كيف يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ أو كيف يجمع بين الأصالة من
ناحية وبين المعاصرة من ناحية أخرى ؟

وهو السؤال الذى حاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يجيب عنه
من خلال نظراته الى تراثنا العربى على أنه « **ورقة عمل** » فإذا كان تراثنا
قوامه « الكلمة » إذن فمن اللغة نبدا ثورة التجديد . بحيث تنتقل « من
« **من حضارة اللفظ الى حضارة الألف** » أو من معرفة قوامها « الكلام » الى
معرفة قوامها « الآلة » التى تصنع ، على أن نعلم جيدا ، وجيدا جدا أن
« الآلة » ليست مجرد كتلة من الحديد ، وإنما هى علم مجسد ، ومهارة
مركزة . وعلى ذلك يصبح كل ما نأخذ من تراث الأقدمين ، هو كل
ما نستطيع أن نطبقه اليوم تطبيقا عمليا ، فيضاف الى ما لدينا بالفعل من
طرائق أخرى معاصرة ، وبذلك يستطيع انساننا العربى أن يقضى على تلك
التنائية القائلة التى طالما أرققت وجدانه ، ليزاوج فى شخصه بين أصالته
العربية وحضارته المعاصرة !

وبذلك استطاع الدكتور زكى نجيب محمود أن يصحح مسار
سفينته الفضائية التى انطلقت من قاعدة « **جماعة فينيا** » لتحلق فى
القضاء الخارجى ، وأن يعود بالسفينة الى الهواء الداخلى ، ثم الى المياه
الاقليمية ، وأخيرا الى ينبوع ، ليشترك مشاركة ابداعية وخلاقة فى المعركة
التي يتوخسها فكرنا العربى ، معركة ايجاد ذاته الأصيلة . وفرض وجودها
على ضمير العالم ، ومن هنا لا من هناك . . . ولا من أى مكان آخر . عاد
الدكتور زكى نجيب محمود سلاطة صيرية أصيلة ، لرواد فكرنا العربى ،

انعلاقا من الجبرتي والطهطاوي والشديلي ، مروراً بالانفاني ، ومحمد عيله ، وعلى عبد الرزق ، وانتهاءً بـ محمد لطفي السيد ، وطه حسين ، وعباس محمود العقاد !

على انه اذا كان ذلك هو جانب العلم أو الفكر عند الدكتور زكي نجيب محمود ، والذي هو على حد تمييزه عامل من عوامل ايجاد الأمة ، فكيف يمكن لهذا الجانب أن يتسق مع الجانبين الآخرين ١٠٠ الفن والأدب ، باعتبارهما علامتين من العلامات التي تدل على وجود الأمة .

الواقع أن الدكتور زكي نجيب محمود يحاول أن يجعل من سيرته الذاتية أبليج اجابة عن هذا السؤال ، فهو في روايته « قصة نفس » يحكي لنا عن ثلاثة أشخاص هم في الحقيقة شخص واحد ، أو شخص ذو ثلاثة أبعاد ، ومهما توزعت الأحداث على هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا اننا نحس انها أحداث وقعت لشخص واحد ، وان تنوعت هذه الأحداث بتنوع أبعاد هذا الشخص الواحد .

أحدهم هو رياض أحلب الظهر الميال الى العاطفة والوجدان ، والآخر هو حسام الميال الى الاستقرار النفسي والاستقامة الخلفية والتمسك بالتقاليد ، أما الأخير فهو مصطفى الذي يغلب عليه الطابع العقل والتفكير المنطقي ، ورغم الاختلاف الظاهري بين هؤلاء الأشخاص الثلاثة ، الا أن أوجه التشابه بينهم قائمة ، لأنها تردنا في النهاية الى ذلك الشخص الواحد ، الذي هو منذ البداية صاحب كتاب « قصة نفس » والذي يصرح قرب نهاية سيرته الذاتية :

« نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة ، متعددة الجوانب ، التوى منها جانب هو الأحلب ، ومستقام جانب هو أنا ، وما زال جانب يقامر هو مصطفى » .

والذي يعنينا من هذه القصة هو اكتمال جوانبها الثلاثة ، أو تكامل هذه الجوانب في نفس واحدة ، هي نفس الدكتور زكي نجيب محمود ، وإذا كنا قد عرفنا أحد هذه الجوانب وهو جانب الفكر الذي هو عامل من عوامل ايجاد الذات ، فلنحاول الآن أن نتعرف على الجانبين الآخرين . . . الفن والأدب باعتبارهما علامتين من علامات وجود هذه الذات ، هذا اذا نظرنا الى الذات المفردة على انها صورة مصغرة للذات الجمعاء ، وهي الأمة .

والواقع أن الدكتور زكي نجيب محمود في اهتمامه بنتائج العاطفة من فن وأدب وما اليهما ، أثر أن يصدر عن فلسفة جمالية يكشف فيها عن

رأيه في رسالة الفنان ، وطبيعة العمل الفني ، وحدود العلاقة بين الإبداع من ناحية ، والتذوق من ناحية أخرى ، والنقد من ناحية ثالثة وأخيرة :

وصحيح ان محاوله البحث عن صيغة جمالية عربية ، او نظرية عربية في فلسفة الفن أو النقد الأدبي بوجه عام ، ظلت تؤرق رواد الفكر عندنا طوال النصف الماضي من هذا القرن . بل ربما كان أول ظاهرة من طواهر ميلاد الوعي الفلسفي في مصرنا الحديثة هو اهتمام هؤلاء الرواد بتحليل « الخبرة الجمالية » وتفسير « العملية الإبداعية » والبحث في فلسفة القيم بوجه عام ، وهذا ما يتفق وطبائع الأشياء ، لأنه كما يقول فيلسوف الجمال الإيطالي بنفدتو كروتشه ، بمجرد ما يتفلسف الإنسان ، فانه سريعا ما ينتجه نحو القيمة الجمالية محاولا أن يعرف ماذا تعني ؟ . وكان فلسفة الفن هي المدخل الضروري لكل فلسفة ، فضلا عن ضرورتها بالنسبة للتذوق الفني أو النقد الأدبي على الإطلاق !

أقول أن رواد الوعي الثقافي عندنا ظلوا مؤرقين بالبحث عن تلك الصيغة العربية لنظرية الفن أو فلسفة الجمال طوال الخمسين سنة الماضية ، وان هذا البحث أخذ شكل الصراع بين معطيات الثقافة من ناحية وبين متطلبات الثورة الوطنية الكبرى ثم الثورة الاجتماعية الكبرى من ناحية أخرى ، ومهما يكن من احتدام هذا الصراع وتفاوت حدته بين العناية بالمخسوم الاجتماعي على حساب الصياغة الفنية والقيمة الجمالية ، أو العكس . فقد تفرع الى ثلاث قنوات رئيسية . . . واحدة تدافع عن قيم التراث القومي . . . مطورة اياها من خلال بحث القديم في ضوء الجديد ، كما فعل **مصطفى صادق الرافعي** في منهجه في النقد البياني ، و**أمين الحولي** في منهجه في النقد الشارح ، و**أحمد حسن الزيات** في منهجه في استلهم الطبيعة والصدق الفني الذي يدافع من خلاله عن أصالة البلاغة العربية !

أما القناة الأخرى فتدافع عن فهم الصياغة الفنية والجمالية في ضوء النظريات الفلسفية المستحدثة في فلسفة الفن أو علم الجمال ، كما فعل **عباس محمود العقاد** في ربط الجمال بالحرية من خلال ربطه الحرية بالحياة ، وانتهاه الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها عندما يملو على قبود الضرورة . وكما فعل **حسين في** منهجه التاريخي في النقد . الذي نظر فيه الى الجمال من خلال الإنسان . وإلى الإنسان على أنه من صنة الوراثة والبيئة والصبر ، وكما فعل **توفيق الحكيم** في نظرتة المضاربة للفن ، على أنه مظهر من مظاهر المضاربة . لا يخضع لمنصر الزمن ، ولا يتأثر ظروف المحتسح ، وإنما يحاول أن يدرك الحقيقة ، وعلى ذلك فالنق الحقيقى

هو الذى يرى الحقيقة ذاتها ، ويرينا اياها على صورة علاقات جمالية جديدة !

ثم تجيء القناة الثالثة والأخيرة ، التى تعنى أكثر ما تعنى بقضية المضمون الاجتماعى ، والتزام الأديب أو الفنان بواقع مجتمعه وهموم عصره ، بما لا يتناقض مع جمالية الإبداع وذاتية الخلق وحرية التعبير . وهى القناة التى افتتحها سلامة موسى بمنهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى ينظر للأدب على أنه انعكاس للحياة ، ورد فعل لظروف المجتمع ، ومن ثم ربط « الحياة بالأدب » ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب . ومن بعده جاء منهجه منثور بمنهجه الأيديولوجى فى النقد ، الذى ينادى بوجود التزام الأديب بممارك شعبه وقضايا عصره ، على أساس أن الأديب المتززم هو الأديب المشروع الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد . إلى أن يجيء الدكتور لويس عوض بمنهجه الاشتراكي فى النقد الذى يربط فيه بين الاشتراكية والأدب ، ويطالب بضرورة توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وواقعنا الثورى الجديد .

أقول إن القناتين الأولىين بدفاعهما سواء عن قيم تراثنا العربى ، أو عن قيم الصياغة الفنية والجمالية ، إنما كانتا تشكلان حاجزا مائيا منيعا أمام العبور فى قناة الاهتمام بقضية المضمون الاجتماعى ، وبالتالى أمام الدفع بقوارب الثورة الاجتماعية والتحول الاشتراكي . وصحيح أن من بين مفكرينا الرواد من لم يعمد إلى مناهضة الثورة الاجتماعية من خلال فلسفته الجمالية . ولكن الصحيح أيضا أنه لم يرتفع إلى مستوى نبضها الحار ، وتيارها الهادر ، ولم يصل بها ومعها إلى درجة الغليان ، وإنما اكتفى بالتعاطف الخارجى من خلال موقفه الذاتى فى منهج التقييم والتقدير . وقد نستطيع أن نصنف الدكتور زكى نجيب محمود فى قائمة هؤلاء المفكرين من الرواد ، الذين لم ينفوا « مع » ولكنهم أيضا لم ينفوا « ضد » لأنهم من ناحية كانوا يشكلون آخر لمسة فى الصورة الكبيرة . . صورة شتى للبرالية المصرية ، وكانوا ولا يزالون من ناحية أخرى أصرخ تعبير عن الأيديولوجيا البورجوازية غير القادرة على التطور بفكرها إلى الأيديولوجيا الاشتراكية !

من هذا المنطلق . . منطلق الليبرالية المناضلة ، وفوق هذا المهاد . . مهاد الأيديولوجيا البورجوازية ، صدر الدكتور زكى نجيب محمود فى فلسفته الجمالية سواء على مستوى التنظير الفكرى ، أو التطبيق النقدى .

وهو ما تكامل في دراساته ومقالاته عن « رسالة الفنان » وعن « تحليل الذوق الفني » وعن « الصورة في الفلسفة والفن » وعن « ريادة الأدب » وعن « دور الأدب في عصر العلم والصناعة » وعن « مكانة الإنسان المعاصر في الأدب الحديث » إلى جانب ما كتبه عن دور النقد ووظيفة الناقد ، كما في مقالاته « الناقد قارئ » لقارئ » و « بين أدب ونقد » - و « النقد الأدبي بين العقل والذوق » ومقالاته الأخرى « أسلوب الكاتب » و « مهمة الأديب » و « دفاع عن الأدب » هذا بالإضافة إلى دراساته العديدة عن الشعر - ألفاظه وصوره ، طبيعته ووظيفته ، قديمه وجديده وفي طبيعتها « الشعر وألفاظه » و « الشعر لا ينبغي » و « التجديد في الشعر الحديث » و « الجديد في الشعر الجديد » و « نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث » -

هذا كله على مستوى التنظير النقدي ، أما على مستوى النقد التطبيقي ، فله دراسات بالغة الأهمية عن بعض فلاسفة الجمال الغربيين مثل الأغريقي **اللاطون** صاحب المحاورات الشهيرة ، والأمريكي **جون ديوي** الذي ربط الفن بالحبرة ، والإسباني **جودج سافيتا** الذي ربطه بالاحساس بالجمال ، والألماني **أرنست كاسير** الذي نادى بفلسفة الأشكال أو الصيغ الرمزية ، بالإضافة إلى دراساته النقدية في شعرنا العربي الحديث ، ابتداء من الشعر التقليدي عند البارودي والمقاد ، إلى الشعر التجديدي عند صلاح **عبد الصبور** و**أحمد عبد المعطي حجازي** ، مروراً بشعراء الجيل الماضي مثل **الصابي** و**التيحاني** و**الهمشري** ، انتهاءً بأكثر شعراء العربية جراً على التجديد ، وهو الشاعر **أدونيس** !

ولو أننا حاولنا أن نلتصق تعريفاً للفن عند الدكتور زكي نجيب محمود ، تعريفاً يغطي جوانب العملية الفنية جميعاً من الإبداع إلى النقد مروراً بالتذوق ، لوجدناه ، اتساقاً مع منهجه الفلسفي العام ، يبدأ بالتفرقة بين الفن والعالم على اعتبار أن العبارة العلمية « عبارة تدل على شيء جزئي خارجها ، أي في العالم الخارجي ، أما العبارة الفنية فهي لا تشير إلى شيء خارجها على الإطلاق » فالعالم الخارجي مكون من جزئيات ، والجزئي هو الحقيقي ، وعلى ذلك تصبح العبارة التي تدل أو تشير إلى شيء جزئي هي العبارة التي يمكن أن تخضع لمييار الصدق والكذب وبالتالي العبارة التي يمكن التحقق من صدقها عملياً ، وبالتالي هي وحدها العبارة العلمية على العكس من العبارة الجمالية التي لا تخضع لمييار الصدق ، والكذب ولا تصلح بالتالي للتحقق العملي ، ولهذا فهي بالتالي عبارة خالية من المعنى .

وتأسيسا على هذه التفرقة ، يضع الدكتور زكى نجيب محمود تعريفا
للفن مؤادا : « ان الفن لا معنى له ، ولا ينبغي أن يكون ، الا اذا اراد
صاحبه أن يجعل منه مسخا بين العلم والفن ، فينتهى به الى شيء لا هو الى
هذا ولا هو الى ذاك » .

والمعنى الذى يقصد اليه الدكتور زكى نجيب محمود هو الواقعة
الجزئية المتحققة تحققا عمليا فى الواقع الخارجى ، وهو ما تشير اليه
العبارات العلمية وحدها اما العبارات الجمالية – والعبارات الاخلاقية
كذلك – فهي لا تشير الى شيء خارجها ، وبالتالي فهي عبارات خالية من
المعنى ، لأنها لا تشير الى « واقعة خارجية تكون من العبارة بمثابة الاصل
من صورته » .

وهذا معناه ان الدكتور زكى نجيب محمود يستبعد كلا من نظرية
« المحاكاة » التى تقول ان « العمل الفنى » مجرد محاكاة للطبيعة او تقليد
للحقيقة الخارجية ، كما يستبعد نظرية « التعبير » التى تقول ان العمل
الفنى انكاس لمواظف الفنان وانفعالاته الداخلية ، بل هو يذهب الى أن
نظرية التعبير ذاتها ليست الا شكلا معكوسا لنظرية المحاكاة ، على اعتبار
انها هي الأخرى محاكاة لما هو فى داخل الانسان .

ولكن اذا كانت كل فلسفة جديدة تنطوى على عنصرى السلب
والايجاب ، واعنى بالسلب استبعاد ما قبلها ، وبالايجاب الاتيان بما هو
جديد ، فما الجديد فى فلسفة الفن عند الدكتور زكى نجيب محمود ؟

الجديد عنده هو أن الفن لون من ألوان الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس
مجرد « تصوير » لما فى واقع الطبيعة الخارجية ، ولا هو « تعبير » عما فى
نفس الفنان الداخلية ، وانما هو « خلق » لكائن جديد ، او هو ابداع
يضيف الى كائنات الدنيا كائنات اخرى جديدة ، وهذا معناه اننا لا ينبغي
أن نسأل عن معنى العمل الفنى ، لا فى العالم من حولنا ولا فى العالم
داخل نفوسنا ، لأن الخلق نفسه هو المعنى ، وليس كشفا عن شيء كان
موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، وانما الفن « بناء جديد بديم خلقه
الفنان خلقا ، ودنيا الفن » لم تنشأ لتزودنا بنسخة أخرى من دنيا الواقع .
والا لكان الفن عبثا باطلا » .

« وقل شيئا كهذا فى سائر الصور الأدبية ، فعلمة القصة الجيدة
أو المسرحية الجيدة هي تكامل الشخص المصورة تكاملا يجعل منها أفعادا

كهؤلاء الأفراد الاحياء الذين نراهم وتحدث اليهم ويكون بيننا وبينهم حب او كراهية . وعلامة المبالاة الادبيه الجيدة ان تصور حابه وجدانيه مرت بنفس الاديب بكل ما لها من خصائص تجعل منها حالة فريدة معلومة الانسباء . اذا أريد بالشبه كمال التماثل والتطابق » .

ويستطرد الدكتور زكي نجيب محمود في تفصيل هذا المعنى فيقول :

« اما اذا صاغ لنا الشاعر طائفة من القواعد العامة في سلوك البشر . وهو ما يسمونه « بالحكمة » حين يقولون عن شاعر انه حكيم في شعره . واما اذا استهدف القصصى أو الكاتب المسرحى أو كاتب المقالة مذهباً فكرياً او حقيقة عقلية يريد أن ينشرها فى الناس لانه يعتمد على «وابها . فذلك - على رايى - قد يكون كلاماً مفيداً نافعا له قيمته الكبرى فى الرقى بالانسان الى ما شاء له الكاتب أن يرقى . لكنه لا يكون أدباً بالمعنى الخاص للأدب » .

وواضح من هذا الرأى ان الدكتور زكى نجيب محمود ينكر تاريخ الفن ، ويتنكر للوظيفة الاجتماعية للنشاط الفنى ، ويجرد الفنان من علاقته بظروف المجتمع ومشكلات الواقع كما لو كان ظاهرة مفردة لا علاقة لها بالمجتمع . ومجردة كأنها تمشى فى فراغ ، ومرجع ذلك فى الواقع هو وفوه عند حدود العمل الفنى فى ذاته . فى معماره الداخلى ، وبنيائه المنطقي . وتكامله الفنى بصرف النظر عن الفنان الذى ينبع منه هذا العمل . وبصرف النظر أيضاً عن المجتمع الذى يصب فيه هذا العمل . وصحيح ان تجاوز حدود العمل الفنى الى ذات الفنان بكل ما فيها من أشجان وأحزان ، وهموم ومعاناة قد يوقعنا فى المذهب الرومانتيكى . كما ان تجاوزه الى الوظيفة الاجتماعية والمضمون الثورى والهدف الجماهيرى قد ينحو بنا ناحية المذهب الواقعى ، ولكن الصحيح أيضاً ان ما كان يسمى فى اواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر . ذلك العصر الذى تصطرع فيه معارك الحياة ، وقضايا المجتمع ، وهموم الانسان ، على نحو يحتم على الاديب أو الفنان ألا يكون مجرد صدى للحياة أو للمجتمع بل قائده لهما نحو ما هو أفضل واكمل وأكثر اسعادا للانسان !

ولكن حرص الدكتور زكى نجيب محمود على التيارات الجمالية الحديثة التى ارادت لعلم الجمال أن يكون علماً موضوعياً قائماً بذاته ، فى استقلال

نام عن باقى العلوم الاخرى ، وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع ، هو الذى حدا به الى الوقوف أمام « العمل الفنى » والاعتماد به كل هذا الاحتمام ، وهو الذى حدا به أيضا الى الوقوف طويلا وعميقا أمام « الصورة » محاولا تحليل معناها فى الفلسفة والفن ، أو بالأحرى رد معناها فى الفن الى أصلها فى الفلسفة !

على أن الدكتور زكى نجيب محمود لا يقصد بالصورة ما اصطلاحنا على تسميته بالشكل أو الصياغة أو حتى الصورة فى تعبيراتنا النقدية ، ولكنها عنده صورة ما تجرى عليه الأحداث فى الواقع أو العالم أو الطبيعة ، فعمل الفنان عند الدكتور هو أن « يلتقط الصورة من حوادث الواقع ، ثم يصب فيها ما شاء من مادة » وصحيح أن حوادث العالم متعددة ومتجددة ، تجمى وتروح ، ولكن هناك « صورا خالدة لا تذهب ولا تموت » هى جوهر هذا العالم الحقيقى !

وتأسيسا على ذلك يكون موقف الفنان من الطبيعة أحد موقفين : اما أن يصور الطبيعة فى ظاهرها ، وهذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انكاسا كاملا للأصل المصور ، أو يصورها فى جوهرها ، وهنا يكون تصوير الجوهر فى ثلاثة أشكال :

١ - اما أن يجعل ذلك الجوهر اشكالا هندسية ، وهنا تكون النظرية الفيناغورية فى الفلسفة ، هى ما يقابل التكميلية فى الفن .

٢ - أو يجعله شيئا مجردا ، وهنا تكون نظرية المثل الافلاطونية فى الفلسفة هى ما يقابل الفن التجريدى بوجه عام .

٣ - أو يجعله إبرازا لوظيفته الكائن الحى . وهنا تكون النظرية ارسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى الى نوع معين . هى ما يقابل الفن الكلاسيكى . على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى . يحاول فيها أن يجعل عمله الفنى اخراجا لطبيعته هو الداخلية . وهنا يكون التحليل النفسى للشعور واللاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيرالية . ما اذا وقف الفنان الوقفة الأخيرة التى يريد بها افنه الا يصور شيئا فى الخارج والا يعبر عن شئ فى الداخل . وانما يخلق شيئا جديدا فى عالم وحده ، عالم ثالث بين الطبيعة والذات . أو بالأحرى فوق الطبيعة والذات ، فهذا هو الفن الجديد ، الذى يدعو اليه الدكتور زكى نجيب محمود والذى يهتف له بأعلى صوته :

« انه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح مفهوم الفن القديم اطراحا تاما ، ومفتاح الدخول الى هذا العالم الفني الجديد ، هو الا تنظر الى الصورة على انها صورة لشيء مما يتبدى للعين » .

وعند هذه النقطة في فلسفة الجمال عند الدكتور زكي نجيب محمود ، ينتهي كلامه عن جانب الابداع أو العملية الابداعية ليبدأ كلامه عن جانب التدوق ، أو العملية الذوقية ، وهو الجانب الذي يقضى بعد ذلك الى الكلام عن عملية النقد أو التقييم النقدي ، وهو يحرص حرصا بالغا على التفرقة المرحلية بين الذوق والنقد ، أو بين التدوق والنقد الفني . فالتدوق احساس .. مجرد احساس ، أما النقد فنوع من المعرفة يقوم على العلم . النقد لابد أن يسبقه تدوق ، أما التدوق فلا يسبقه بالضرورة نقد فني . وانما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهي مرحلة التدوق ، التدوق يأتي أولا ، ثم يقبه تحليل - اذا أمكن للعناصر الموضوعية التي اثارها التدوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة . وهو النقد بادق معناه » .

فالدكتور زكي نجيب محمود هنا يرد ردا حادا على اصحاب النزعات الذوقية في النقد الفني أو الأدبي ممن يقولون بالنقد التائري تارة أو بالنقد الانطباعي تارة أخرى ، فيحيلون العملية النقدية الى الذوق الشخصي ، ويباعدون بينها وبين روح العلم ، أما هو فيصر على أن يكون النقد علما حتى ينأى به عن السقوط في حوزة الرأي الشخصي ، أو الانطباع الفردي أو حتى التعبير لمجرد التعبير ، « ولا أريد أن أترك هذه النقطة قبل أن أبدي عجبى من أولئك الذين يصرون على أن النقد الفني عملية ذوقية لا مجال فيها للفكر العقلي ، ولست أدري كيف يفرق هؤلاء بناء على وجهة نظرهم هذه ، بين التدوق الذي يتبعه نقد ، وبين التدوق فقط ؟ أم انهم يحسبون ان كل متذوق ناقد ؟ كلا .. فبينما لا يكون نقد فني الا اذا سبقه تدوق ، يجوز أن يكون هناك تدوق بغير أن يلحقه نقد فني » .

والسؤال الذي يثور هنا ، هو :

ما هي الحيلولة الأولية التي ينشأ منها ذلك التسميح الذي نسميه بالتدوق الفني ؟ أو بعبارة أخرى ماذا عند صاحب الذوق الفني ، مما يحتاج اليه من ليس عنده مثل هذا الذوق ؟

يفضد الدكتور زكي نجيب محمود الى القول بأن تكوين الذوق الذي يؤهل صاحبه للنقد الفني السليم ، يتم على خطوتين أساسيتين ، الأولى أن يدرك وجها للشبه بين العمل الفني وبين خبرات الحياة الجارية ، مطلقا على

هذا الشبه لفظة جمالية مما تعود استعماله في حياته العادية ، كان يصف لوحة بالمرح أو بالكآبة ، أو كان يصف مقطوعة موسيقية بسرعة الحركة أو بطء الايقاع ، والثانية هي أن يشير على وجه التحديد الى الاشياء الحسية في العمل الفني ، التي سمحت له أن يطلق عليها تلك اللفظة الجمالية .

وهاتان الخطوتان في تكوين الذوق الفني ، لا يجوز اتباعهما الا في اتجاه واحد ، بمعنى انه اذا جاز لنا أن نقول عن لوحة ما انها دافئة بسبب ما فيها من لون أحمر ، فلا يجوز لنا السير في الاتجاه المضاد فنقول ان هذه اللوحة بها لون أحمر ، واذن فلا بد أن تكون دافئة ، لانه اذا كانت صفة اللون لا تتحقق الا باللون الأخضر ، فالعكس قد لا يكون صحيحا وهو ان اللون الأحمر يتحقق دون أن تسود اللوحة صفة اللون . وهذا عند الدكتور زكي نجيب محمود هو عين الخطأ الذي يقع فيه الناقد المبتدئ !

وهنا ينتقل الكلام الى عملية النقد الفني ذاتها أو التقييم الجمالي ، ويؤكد الدكتور زكي نجيب محمود منذ البداية على عملية النقد ، وعلى ضرورة أن يكون علما « نصر على أن يقوم النقد على تدليل عقل ، نصر على أن يكون النقد علما » . وتعريف العلم عنده هو « منهج البحث » مهما تكن مادة هذا البحث . . . لكن افلاك السماء أو أحجار الأرض ، لكن ماء البحر أو هواء الجو ، لكن ذهباً أو تراباً ، لكن أدبا أو تاريخاً ، فهي علم اذا اصطنعنا في بحثنا المنهج العلمي ، أو على حد تعبيره « ليس العلم حقائق بعينها ، بل هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة المنهجية وتأسيساً عليها . نرى الدكتور زكي نجيب محمود في موقفه النقدي ، الصادر عن نظرية عامة في الفن ، صادرة بدورها عن فلسفة جمالية أو استنطيقية ، مهما يكن من اختلافنا معه في هذا كله ، نراه يميز بين ثلاثة مستويات في العملية النقدية كثيراً ما يحدث بينها الخلط الواضح والفاضح في حياتنا الثقافية بوجه عام ، مستوى المعلق الأدبي أو الفني ، ثم مستوى الناقد الأدبي أو الفني ، ثم مستوى الفيلسوف الجمالي أو الاستنطقي ، أما الأول وهو المعلق ، فمهمته تقديم العمل الفني أو الأدبي للقراء ، تقديمها يظهر حسناته وسيئاته وشيئاً من محتواه ، دون أن يصدر في هذا التقديم عن نظرية عامة في النقد ، لأن حدوده هي هذه الجزئية الواحدة ، وما أكثر هؤلاء في حياتنا الصحفية ، وإن ادعوا ظلماً أنهم نقاد ، وأما الناقد فصاحب وجهة نظر

ينظر منها . لا الى جزئية واحدة كأن تكون قصيدة أو رواية أو مسرحية . بل الى عدد من قصائد الشعراء وفضص الأدباء وأعمال كتاب المسرح ، الى أن تتعدد وجهات نظره الى جزئيات كثيرة ، فتتكون لديه القاعدة النظرية العامة التي يتخذها أساسا للموقف النقدي ، وما اقل هؤلاء النقاد في حياتنا الثقافية لانهم يكادوا أن يكونوا معدودين ، ثم يأتي بعد ذلك مستوى أعلى في درجات التعميم ، هو مستوى صاحب الفلسفة الجمالية أو الاستطائيقية ، التي يقيّمها على القواعد العامة نفسها التي كان النقاد قد وصلوا اليها في مختلف الفنون . وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفي العام ، في المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا في عمل واحد ، وفي المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون ، وفي المرحلة الثالثة تعمق النظرة حتى تصل الى وضع المبدأ الشامل الذي يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة .

ونعود الى الدكتور زكي نجيب محمود لنتعرف على مذهبه النقدي . فنراه يستبعد في النقد كما استبعد في الحلق ، كلا المذهبين اللذين يتجاوزان العمل الفني الى ما ورائه او الى ما أمامه ، واعتنى بالاول المذهب النفسي او التصبري الذي يتسلل خلال العمل الفني الى ما في داخل نفس الفنان ، أما الثاني فهو المذهب الواقعي أو الاجتماعي الذي يتسلل خلال ذات العمل الى ما في الخارج في الطبيعة أو المجتمع ، فعنده ان مثل هذه المذاهب النقدية ، مذاهب متطفلة على علوم أخرى دون أن تحافظ للنقد على علميته الخاصة ومنهجيته الخاصة : فالناقد الذي ينظر الى العمل الفني نظرة التحليل النفسي مثلا يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من نقاد الأدب ، وكذلك الحال بالنسبة الى الناقد الذي ينظر اليه نظرة اجتماعية ، يمكن ادخاله في عداد علماء الاجتماع بقدر ما يمكن ادخاله في عداد نقاد الأدب . أما الناقد الحق فهو الذي ينصرف الى تحليل العمل الفني أو الأدبي حاصرا نفسه في إطاره ، دون أن يسمح لأي عامل خارجي بالتدخل في حكمه أو تقييمه ، كنفس الفنان ومشاعره ، أو كحوادث التاريخ ، واساطير الدين ، أو كالمبادئ الخلقية . والمذاهب الاجتماعية ، والمعتقدات السياسية ، فكما أن مقيار الشعر هو الشعر ، ومقيار الموسيقى هو الموسيقى ، ومقيار التصوير هو التصوير ، ينبغي أن يكون مقيار النقد هو النقد ، أعني العمل الفني ذاته !

أما هذا المذهب انتقدي الثالث الذي يناهزه الدكتور زكي نجيب

محمود وينتصر له فهو ما يعرف في أوروبا وأمريكا باتجاه النقد الجديد ، وهو الاتجاه الذي يمثل في اعلام هذه المدرسة من أمثال آلن تيت وكنيث بيرك وجون كراو ورنسوم ، والذي نستطيع أن نجد أصوله في نظرية « المعادل الموضوعي » التي قال بها الشاعر والناقد الشهير ت. س. إليوت !

ولا يعني هنا والآن ما يقوله الدكتور زكي نجيب محمود من أن « العمل الفني - بناء على هذه المدرسة النقدية ، معياره هو الفن نفسه ، أعني أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون ، وقواعده الخاصة به ، هي السند في أحكامنا النقدية » وإنما الذي يعنيها هو ربطه بين حركة النقد الفني الجديد هذه في أوروبا وأمريكا ، وبين حركة النقد الفني عند العرب الأقدمين ، وتعبه من وصف هذه الحركة « بالبلدة » وهي قديمة معروفة لدى العرب القدامى ، فهو يقول بالحرف الواحد :

« وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشئ الجديد في تاريخ النقد عامة ، والنقد العربي بصفة خاصة ، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بشر استثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء في تحليل النص القرآني تحليلًا يمكن صاحبه من استخلاص الأحكام ، أما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شئًا كهذا في تحليل الشعر بيتًا بيتًا ، وكلمة كلمة ، اعرابًا وتركيبًا وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعًا » .

والغريب أن وجه الخلاف بين حركة النقد القديم هذه وحركة النقد الجديد تلك ، وهو الخلاف الذي يضيف على القديم قيمة بمقدار ما ينتقص من الجديد ، هو ما يأخذه الدكتور زكي نجيب محمود على النقد الشارح عند العرب القدامى ، فهو يستطرد فيقول : « لولا أن نقادنا الأقدمين كانوا يقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون إن هذا البيت أفضل من ذلك ، وهذا الشاعر أحسن من أخيه ، وأما التحليل على أيدي النقاد المحدثين ، والمجب أنهم يسمون في أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة الجديدة في النقد ، فلا ينتهي بتقويم ، لأن التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم » .

وهذا هو وجه الخلاف الجوهرى بيننا وبين ما يذهب إليه الدكتور زكي نجيب محمود ، « التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم » وماذا تبقى له من مهمة إذا فقد مهمة إصدار الأحكام التقويمية ، وكان قد فقد

قبلها عند الدكتور مهمة قيادة الحركة الاجتماعية ، وتغيير واقع المجتمع
بالرأى والرؤية ، وباتخاذ الموقف واختيار المسير .

ان الناقد اذا فقد دوره التقويى فقد بالتالى دوره التوجيهى ، وغدا
اقرب الى الحاسب الالىكترونى فى عد الجمل والعبارات ، وتحليل الكلمات
والتشبيهات . ان النقد عملية ابداعية لا تقل عن عملية الخلق ذاتها ، من
حيث هى مكابدة ومعاناة . اضافة واضاعة ، استبصار ايجابى بمتطلبات
المجتمع ، وانتقاد خلاق لضرورات الحياة . ثم هى بعد هذا كله يقظة فكر
وعودة وعى ودفع بحركة التطور الاجتماعى . واشباع لكل خلايا الانسان ،
والناقد الذى لا يكون هذا هو دوره على الاقل فى عصرنا الحاضر ، انما يخون
العملية النقدية ويحيلها الى حركة متعثرة متباعدة ، تدفع الى الورا
الاجتماعى بالهتم والى الخلف التاريخى بالضرورة !

ولكن هل معنى هذا ان الدكتور زكى نجيب محمود ينكر على الفن
كل رسالة اجتماعية ، ويعرى الفنان من ردائه الاجتماعى ؟ هل معنى هذا
انه يجرد الناقد من فعاليته الابداعية . ويراه كما دودة القز التى تقتات
اوراق النوت لتفرز خيوط الحرير . او هو على حد تعبيرة مجرد قارى ،
لقارى ، وهل لو قدر لهذا القارى ان يجيد القراءة لاستفى بذلك عن دور
القارى ، الناقد ؟ عموما .. هل يمكن للقيمة الجمالية ان تناهض القيمة
الاجتماعية على نحو ما لو امكن القول بان ثمة فضيلة ضد الخير ورذيلة
ضد الشر ؟

الواقع ان هذه وغيرها أسئلة كثيرة خطرت على بال الدكتور زكى
نجيب محمود ، وحاول ان يجيب عنها فى أكثر من موضع وفى أكثر من
موضوع . وخاصة فى مقالته الطويلين عن « مهمة الكاتب » و « رسالة
الفنان » فهو يؤمن بان الفن له بالضرورة رسالة اجتماعية ، وانه لا يمكن
ان تقوم حضارة بدون فن ، كما انه لا حضارة بغير اشتراك الفنان فى
صياغة هذه الحضارة ، فهو يعلق أهمية كبرى على رسالة الفنان فى المجتمع
الانسانى ، على أساس ان رسالته مخاطبة الانسان على الاطلاق ، فالفن فى
رأيه اجتماعى ، ولكن بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الانسانى بوجه عام .
ولكن هل معنى هذا ان يلتزم الكاتب أو الفنان بمشكلات بيئته ،
وقضايا مجتمعه ، وضموم عمره ؟

الواقع ايضا ان الدكتور زكى نجيب محمود هنا لا ينكر معنى الالتزام
ولا يستنكره ولكنه يقبله بحيث يخلق عليه كما خلق على وظيفة الفن

الاجتماعية طالبا اسانيا مجردا ، وليس هدفا اجتماعيا محددا ، فهو يقول ان التزام الكاتب بقضايا المجتمع « شرط يبلغ من البهامة حدا يجعل اشتراطه تحصيليا لحاصل ، فالكاتب غير الملتزم بفكرته وميدته لم تشهده الدنيا بعد ، وحسبه التزاما انه يستخلم اللفة في التعبير عن فكرته ، واللفة ظاهرة اجتماعية ، وليست هي بالرموز السحرية التي يقررها الكاتب لنفسه بحيث لا يفهما أحد سواه » .

وواضح من هذا الكلام ان الدكتور زكى نجيب محمود يوسع من مفهوم الالتزام بحيث يكسبه طالبا شموليا عاما يكاد يتسع ليشتمل على كتابات اليمين كما يشتمل على كتابات اليسار ، ولكن الواقع انه لم يشأ لفهوم الالتزام ان يقتصر على الجانب الايديولوجى الذى نادى به نقاد الواقعية الاشتراكية ، ولا على الجانب الوجودى الذى حث به كتاب الوجودية السارتريّة . وانما الالتزام عنده بمعنى « الحق » ، الحق الذى يلتزمه الفنان فى رسالته الفنية الى بنى البشر : « فلتن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر ، الا انه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطا يقيده فى حدود الحق الذى يريد الفنان ان يبثه فى فنه » .

ومهما يكن من تعليق على قيمة الحق هذه بأنها قيمة انسانية غامضة او على الأقل غير محددة ، فليس من شك انها تكتسب وضوحا وتحديدها من شخص الدكتور زكى نجيب محمود .. قول الحق .. الذى نعتز به كل الاعتراز وتقديره كل التقدير ، لانه اذا كان المعلقون الادبيون كثرة فى حياتنا الثقافية ، وكان النقد قلة فى هذه الحياة ، فليس من شك فى ان فلاسفة الجمال او الاستطاطيقا نفرة بل نفرة نادرة . والدكتور زكى نجيب محمود فى طليعة هذه النفرة النادرة بما تركه من بصمات على جبين حياتنا الثقافية ، حيث استطاع بفلسفته العلمية ان يكون عاملا من عوامل ايجاد هذه الحياة ، كما استطاع بفلسفته فى الادب والفن ان يكون فى ذات الوقت علامة من علامات وجود هذه الحياة !

شاهد على هذا العصر

● هذه هي حياتنا .. « ملل في ملل » الناس
يمشون وهم نائمون ، يمشون دون أن يدروا ،
وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون أن
يدروا • انهم دائخون .. نيام .. نيام ..
والنتيجة ..
« النتيجة هي شقاء أبناء هذا العصر » •

قارىء هذا الكاتب بل قارىء أنيس منصور . لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية واغراء ذهنى ، أنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلي تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور . . . انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد هيشيل بيتور الذى يريد لقارته أن يقف وسط الصفحة ، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساحرة . والواقع ان عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من موقف فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب المتلوطى والرافعى والملازنى وطه حسين لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث ، أسلوب فاقع بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب أنيس منصور .

على انه اذا كان سقراط قد انزل الفلسفة من السماء الى الأرض . فقد جاء أنيس منصور ليمسح بها الأرض ، ذلك ان سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العلوية التى تخص الآلهة ، الى البحث فى الأمور الأرضية التى تهم الانسان ، صرفها الى البحث فى الفضيلة والمعرفة وما ينبثق أن يكون عليه سلوك البشر .

ولكنها على أيام أنيس منصور أصبحت تبحث : لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جدا . فى الأمور تحت الأرضية ، فى كنه مرضى الانسانية فى منتصف القرن العشرين . . . القلق والسأم ، التوتر والالم ، العبث والضياع ، الاحساس باللاجئ والشعور بالغربة والغربة والاعتراب ، وكلها عند أنيس منصور أسماء لمسمى واحد هو . . الملل . فمن الملل يصدر كل شئ ، والى الملل يرتد كل شئ ، ولذلك فهو يرى : . انه فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وانه شعر بالملل

وبعد ذلك خلق آدم وحواء . وآدم وحواء شعرا بالملل في الجنة فارتكبا أول خطيئة . . وملا الحياة على الأرض فارتكب أحدهما أول جريمة ، . وهكذا . . هكذا كل شيء ، فليس الماء أصل الأشياء كما قال الحكماء اليونان ، وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب ، وإنما هو الملل . . الملل الاسمي أو الملل في أعلى درجاته أو هو باختصار الملل الخلاقي .

الملل إذن هو الركيزة المحورية التي تدور عليها أغلب مقالات هذا الكتاب (ودعنا أيها الملل) أو هو الحدس الفلسفي البسيط الذي يبدأ منه الكاتب ويعود إليه أبدا ، ذلك أن أنيس منصور شأن كبار كتاب الوجودية الأصلاء ، يتخذ من حياته مادة لكتابات ، وما حفلت به هذه الحياة من زلازل باطنية عنيفة ، وأزمات وجدانية حادة ، استطاع أن يعبر بها عن حقيقة وجودية هامة هي « أن الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية » .

ومن هنا كان أنيس منصور يحق الكاتب الوجودي الأولى في ثقافتنا العربية ، لأن الارتواء في أحضان مذهب من المذاهب الوجودية يناقض الوجودية الحق في أساسها ، وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار أن يستقل الفرد بفكره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، فليس وجوديا على الحقيقة ذلك الذي يقول أنه وجودي على مذهب هيدجر كما يقول الدكتور عبد الرحمن بفتوى ، أو وجودي على مذهب كيركجارد كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم ، أو وجودي على مذهب سالوتر أو كامو كما يقول الكثيرون . . « لأن تقليده في حياته حياة إنسان آخر يلقي حياته المستقلة ، ويجعله تابعا من توابع التقليد ، الذي تشور الوجودية عليه » كما قال يحق استاذنا العقاد .

أقول إن أنيس منصور إذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لاطلاق كتبه وكتاباته ، إنما يشارك كبار كتاب الوجودية في الابتداء من نقطة ذاتية خاصة ، تعبر عن تجربة وجودية ، هذه التجربة هي التي يفلسف بها حياته ويحيها بها فلسفته ، وعن طريقها يصدر من الداخل ليلتقي بالخارج أو يخرج من عزلة « الأنا » ليتصل « بالهم » أو الآخرين .

على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورا متعددة تبعا لاختلاف كل كاتب عن الآخر ، فهي عند كيركجارد قد اتخذت صورة قشعريرة صوفية قوامها « الخطيئة » والكفارة ونشدان الخلاص ، واتخذت عند هيدجر صورة شعور حاد بأن الوجود للمصم أو أن الوجود سائر حتما نحو الموت .

واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض « بالفتيان » . ما دام الوجود في نظره حزمة من الأشياء المتلازمة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية ، ومادام الأمر كله لا يعدو ان يكون تلامسا « يلتزج » فيه وجود بوجود . اما عند البير كامى فقد اتخذت هذه التجربة صورة احساس اليم بأن كل ما في الوجود « عبث » فنحن نولد ونحيا عبثا ، نسمى ونشقى عبثا . نعمل ونأمل عبثا ، والحقيقة ان الكل باطل والكل الى انتهاء ، وهذه هي النهاية « اللامعقولة » لكل موجود .

وبعد هؤلاء جميعا تجيء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون .. كأنه الحذر .. كأنه الهم .. كأنه التأوُّب .. كأنه اللاشيء أو اللامعنى ، انه حالة فقدان كل شيء لفحواه ، وفقدان كل شيء لجذواه ، انه حالة أن تفقد « استطامك » لأي شيء .. أن تأكل ولا تتذوق ، أن تستلعي ولا تنام ، أن تستهى ولا تحب . انه باختصار حالة انعدام الوزن أو استواء الطرفين ... هذه الحالة هي التي يطلق عليها أنيس منصور اسم « الملل » . فانا في حالة الملل لا أعرف بالضبط ان كنت أنا المريض أو أنا المريض . ولا أعرف ان كنت أنا المريض الذي انتقلت عدواه الى غيره أو أنا ضحية لمرض الآخرين . وعند كاتبنا المتفلسف ان الذى يشعر بالملل ليس هو الذى لا يرغب فى الحياة .. وليس هو الذى لا يرغب فى الموت : « لأن الذى لا يرغب فى الحياة يرغب فى الموت .. والذى لا يرغب فى الموت يرغب فى الحياة .. فكلاهما يرغب فى شيء .. ولكن الذى يمل أو الذى يشمل هو انسان لا يرغب حتى فى الرغبة » .

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذى أصيب به قرنا المشرون ، غذا المرض الذى هو مرض الأمراض ، وهذا السم الذى هو سم السموم ، هذا السم المضاد للطبيعة كلها ، والذى يسمى .. اللل وهو ليس الملل المارضى ملل التعب أو ملل الحيرة ، وليس هو الملل السطحي الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هو الملل العميق ، الملل الكامل ، الملل الخالص ، الملل الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى . « كما وصفه الشاعر بول فاليرى » .

هذا الملل المطلق لس فى ذاته الا الحياة عارية تماما اذا نظر الاحياء اليها بوضوح ، وهذا الملل المطلق هو المناخ الذى يعيش فيه انسان العصر الحديث ، الانسان الحر حرة كاملة بعد أن تحققت له الحرية السياسية ، وأخذ يمارس حرته الشخصية : « وقد تكون كلمة « الحرية

الشخصية « كلمة غريبة ، ولكننا لأننا في مصر عانينا الاحتلال السياسي
أزمانا طويلة ، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثا عن الحرية السياسية...
مع ان الحرية السياسية هي أضيق أنواع الحريات ، وانما الاصل هو الحرية
الشخصية ... حريتي وحريتك » .

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الذي يعبر بحياته وكتاباته عن
« الحرية الداخلية » . كما يعبر عن تأمل آناها الطبيعية . والوجودية
ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا جوه
الخاص ، فكتاب « وداعا ... أيها الملل » هو التعبير الفلسفي عن هذا
الجو .

والآن لنحلل بعض مكونات هذا الجو ، او بتعبير اصح لنحلل
« فلسفة الملل » عند أنيس منصور .

وصفنا كتاب « وداعا ... أيها الملل » بأنه بحث في كنه مرض
الانسانية في منتصف القرن العشرين ، ذلك لان أنيس منصور يرى أن
الانسانية مريضة في هذا العصر ، وان مرضها هو مرض الأمراض ، تماما
كما وصف الكاتب الانجليزى الشاب كولن ويلسون كتاب « الغريب »
The Outsider بأنه : « دراسته تحليلية لأمراض البشر النفسية في
القرن العشرين » . فهو الآخر يرى أن الانسانية مريضة في هذا القرن
وكلاما يخص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذي تعانيه
الانسانية ، ثم يقترح (كولن ويلسون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور
على غلاف الكتاب) الدواء الذي يفضلهُ يمكن للانسانية أن تصفى من
مرضها الدفين . الا أن كولن ويلسون يصف هذا المرض بأنه مرض
« الغربة » بينما يصفه أنيس منصور بأنه مرض « الملل » ، ويلتمس
كولن ويلسون الخلاص في الرؤية الصوفية او الكشف الروحاني او
فيما سماه « طريقة النمو المتسق للانسان » ، أما أنيس منصور فيلتمس
الخلاص في الحب تارة وفي العمل تارة أخرى او فيهما معا ، على اعتبار ان
الحب هو الضحنة الوجدانية للعمل ، وان العمل هو الذى « يضع حدا
لحالات التفرج السلبي والتأمل الجادى ليتخذ موقفا ايجابيا من نفسه
ومن غيره » .

ولكن ما طبيعة هذا « الملل » ؟ كيف يصاب به الانسان . وكيف يمكن
أن يشفى منه الانسان ؟

عند أنيس منصور أن ظاهرة الملل تبدو لأول وهلة ظاهرة
اجتماعية ، ذلك لأن من صفات الانسان الذى يصاب بالملل ، انه لا يتلام

مع المجتمع الذى يعيش فيه « فالذى عنده ملل يشعر انه ليس على صلة بالواقع .. انه منزول .. انه معزول .. انه منقطع .. انه مقطوع .
وانه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى » .

لكن ظاهرة الملل فى الحقيقة ليست مجرد ظاهرة اجتماعية ،
فالشخص الذى يعاني تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الانسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين طبيعة الحياة فى المجتمع ،
ولأنه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبل غيرها نراه دائما اما نائرا على المجتمع ،
واما منعزلا عن المجتمع . وهذا هو السبب فى ان الانسان « الملل » ان صرح هذا التعبير ، يكون هدفا لحملات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم ، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة ،
وكل من لهم قلب طيب الى حد الصب .

ومن هنا نرى ان ظاهرة الملل عند أنيس منصور لها جانب سيكولوجى
وجانب ميتافيزيقى فضلا عن جانبها الاجتماعى ، وأنها تمر بمراحل ثلاث
هى على التوالى : مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرا موت الملل . هذه المراحل
الثلاث تؤلف فيما بينها ما سميناه : المعنى الدرامى للحياة . فى مقابل
ما سماه الفيلسوف الأسباني لونا مونو « بالمعنى التراجيدى للحياة » !
والآن لنتناول كل فصل من فصول هذه الدراما .. **دراما الملل** .. بشئ
من التفصيل :

مولد الملل :

يرى أنيس منصور ان مولد الملل كان على أيدي ثلاثة رجال كبار
استطاعوا ان يفتتحووا قرننا العشرين . ان لم نقل انهم هم الذين صنعوه
صنما ، والصنعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن . قرن
الأشياء المصنوعة . ليست كل نواحي البيئة الطبيعية الريفية تصبح
بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية ؟ السنا جميعا صناعة عصرية ؟ ومكتوب
على حين كل منا « صنع فى هذا العصر » !!

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال ، بالصياد الذى مد يده
الى الشبكة فوجد بها زجاجة مقلدة ، فلما فتحها خرج منها هارد جبار ، كان
محبوسا فى قاع البحر منذ الورف السنين . الصياد الأول هو كارل ماركس
الذى فتح الزجاجة فخرج ماردها على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى
الحز ، والصياد الثانى هو **صيجهورتد فرويد** الذى خرج هارده من زجاجة
اللاشعور على هيئة غريزة جائنة تطالب بحقها فى الجنس ، والصياد

الأخير واسمه **اينشتين** .. خرج مارده على هيئة طاقة هائلة سجلت اول انفجار ذرى عرفه التاريخ .

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد أنيس منصور انهم بمثابة مراكز القوى العاصلة في القرن العشرين ، هم أنفسهم الكاتب الانجليزي **ت.ا. لورانس** T.E. Laurence والرسام الهولندي **فان جوخ** V. Gogh وراقص الباليه الروسي **نيجنسكي** Nijinsky الذين راحم لولن ويلسون على انهم غرباء يمثلون نماذج ثلاثة لمرض الغربة الذي أصيب به قرننا العشرون . وكما تمثلت قوة الحيز في كارل ماركس وقوة الجنس في سيجموند فرويد وقوة الطاقة في اينشتين ، وحاول كل منهم أن يقضى على داء الملل ولكنه فشل ، اذ حاول ماركس أن يقضى على الجوع فحسب . وحاول فرويد أن يشبع الغريزة فقط ، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة . كذلك حاول الثلاثة الآخرون أن يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على أنفسهم ، لكن سيطرتهم لم تكن كاملة ... ذلك أن لورانس حاول أن يسيطر على عقله فحسب ، وفان جوخ على انفعاله فقط ، ونيجنسكي على جسده وكفى . ومن هنا ذهب كولن ويلسون الى أن الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الناقب وانفعالات فان جوخ الجامحة وادراك نيجنسكي لامكانيات جسده ، تماما كما ذهب أنيس منصور الى ان سعادة الانسان الحديث لن تتحقق الا اذا جمع بين هذه القوى الثلاث .. الحيز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش السلى . اما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة أو حرب باردة أو قبلة زمنية موقوتة فهو ما يسبب شقاء الانسان .

وهذا ما عبر عنه بقوله : « ونحن نريد أن يتحول الوحش . هذا الذئب الى قط ، هذا السيد الظالم الى انسان طيب مطيع ، هذه الجماهير الى قوى عاقلة ، هذه الفرائز الى طاقات سامية . والزجاجات ما تزال مفتوحة ، والمفاوضات بيننا وبين هذه الغفاريث دائمة .. لا أمل فى أن تدخل هذه الغفاريث الى زجاجاتها ، لنرمى بها فى اعماق البحر .. لكننا بالعقل نحاول أن نروض القوى الجبارة .. وبين عقلنا وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا » .

وهذه هي اول علامات العصر الذى نعيش فيه .. أن تهتز حياتنا وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة ، ومن هذا الاحتزاز الذى سرعان ما يتحول الى زلزال ، تطفح علامات العصر ، وعلى رأس هذه العلامات الايمان الغريب بالمؤسسة وبالمنظمة وبالتقابة .. الايمان بهذه الأشكال

المنوية ، ثم الايمان باله آخر اسمه : النظام .. الترتيب .. وهذه الحياة المنظمة او المنتظمة او المرتبة او الرتبة هي التي اصابت الانسان بمرض هذا العصر : الملل .. القرف .. البوخة .. الفتيان .. ولم يحدث في عصر من العصور ان شعر الانسان بالملل .. وبأن اليوم كفه ، وأن الغد كبعده الغد ، وأنه لا طعم لشيء ولا لذة لشيء ولا أمل في شيء ولا يأس من شيء .. لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين »

صحيح : لم يحدث شيء من هذا قبل القرن العشرين . ويكفي أن نقرأ ما يكتبه ساوتر في فرنسا ، ومورافيا في إيطاليا ، وأوزبورن في إنجلترا ، وجاك كبرواك في أمريكا ، ويوكيو ميشيما في اليابان ، وجونترجراس في ألمانيا ، ولودويجا إي جاسيت في أسبانيا ، وبوريس باسترناك في الاتحاد السوفيتي ، ونيقولا كزانتراكي في اليونان ، وحتى نجيب محفوظ في مصر . يكفي أن تقرأ هؤلاء جميعا لترى أن كتاباتهم كلها تصدر من نبع واحد اسمه .. الملل . ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائي ونحن نرى الأشياء ، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم : « فالملل هو الذي يجعل كل ما حولنا غريبا .. أو يجعلنا نحن غرباء في هذا العالم . فالشعور بالغربة ، والشعور بالاغتراب هو نهاية الملل . ولذلك فوسائل الاتصال بالقرية مينة .. فالإنسان حي ولكن مواصلاته مينة .. أنه جثث الفاظ ، وقبور معان ، وعفن فكري » .

وهكذا نرى أن الملل وإن كان منشؤه اجتماعيا . إلا أنه ينمو ويحيا في تربة سيكولوجية خالصة ، هي الفصل الثاني من دراما الملل ، الذي سميناه :

حياة الملل :

اختار كولن ويلسون مثلا على الغريب النموذجي في الأدب الحديث بطل قصة هنري باربوس H. Barbusse « الجحيم » ، ذلك البطل الذي كان يمشي في الغرفة فيلبجا إلى غرفته في الفندق ، يفلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور في الغرفة التالية من ثقب الحائط ، أنه ينظر ويرى الغرفة التالية وهي تدعوه إلى عريها ، هذه الغرفة ليست إلا الحياة وقد خلعت ملابسها ، ولذلك فهو كما يقول باربوس : « كان يرى أكثر من اللازم ، ويعرف أكثر من اللازم » .

وكذلك فعل أنيس منصور ، اختار مثلا نموذجيا للمثل فيلم « الليل » للمخرج الإيطالي العظيم أنطونيوني . . فكل شيء في القصة ، وفي أبطال القصة يؤكد معنى المثل . . أناس في حالة ملل أو ملل على هيئة أناس . . وقصة الفيلم خالية من الحوادث ، فمن معاني المثل ألا تكون هناك حوادث ، كل ما هناك أننا نشاهد رجلا وزوجته في طريقهما الى أحد المستشفيات ، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك ، أما الزوج فهو في حالة غريبة من فقدان النطق . . « انه لا يتكلم ، وإذا تكلم فهو لا يقول شيئا . لم يعد هناك ما يقوله ، وإذا وجهه فإنه لا يجد الدافع لكي يقوله ، وإذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئا » .

هذا الزوج أديب ، وقد صيرت له قصة جديدة ، ولكن لا تبدو عليه السعادة ، والاثنان يزوران رجلا مريضا ، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء ، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ ، انه سعيد لأنه مريض ، لأنه في أجازة إجبارية ، في حالة هبوط اضطرارى ، ويبدو ان هذا المريض هو الآخر أديب . وتنتهى الزيارة وتبدأ مشكلة كل يوم . . « أين تذهب هذا المساء ؟ » أما الأديب فعمله حفلة أقيمت في نادي القصة بروما بمناسبة قصته الجديد : « الذين يشون وهم نيام » . وتضيع الزوجة في زحام الاحتفال بزوجها فتتسلل الى الخارج . . الى شوارع روما لتتسكع في الطرقات ، وتفرج على الناس والأشياء . وأخيرا يعودان الى البيت . . الزوجة تدخل الى الحمام وتلقى بنفسها فى البانيو ، والزوج غارق فى ملله . . فى ملابس « وليست ملابسه الا مللا مصنوعا من القماش » .

ويقترح الزوج بلا حماس أن يذهبا الى بيت أحد الأثرياء ، وتوافق الزوجة بلا حماس على الذهاب . وهنا نشاهد « عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون ، أو يقطعون الليل ، أو يهربون من الملل . كل واحد قرنان . . الكلام قرف ، الوجوه كاذبة ، أو لا هي كاذبة ولا هي صادقة . . محايدة . . أناس لا يعرفون ماذا يفعلون » وفي حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجي بلا صمت وأيضا بلا كلام ، وزوجها مشغول عنها أو بعيد عنها . قبيل نهاية القصة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض فى المستشفى كان يحبها ، كان يعيها ، كان يقول لها : أنت ، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها الا : أنا .

وفى نهاية القصة نخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض ، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئا لم يعد يهزه ، لأن شيئا لم يعد يحركه . . لا الحياة ولا الموت ، لا الكلام ولا الصمت ، ولا حتى الأدب . . « انه يملن أنه لن

يكتب بعد اليوم شيئا » . ونهاية الفيلم كأنها بدايته .. ملل في ملل .
وكان أعمالنا وأقوالنا ما هي الا صلوات لاله جديد اسمه .. الملل ،
فالزواج قاتل للحب ، والتمود قاتل للزواج ، والملل قاتل للجميع !

وهذه هي حياتنا .. ملل في ملل ، أناس يشبون وهم نائمون ،
يشبون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون
أن يدروا .. انهم دائخون .. نيام .. نيام .. عراة كابناء نيام نيام .
حيوانات كابناء نيام نيام . يأكل بعضهم البعض كابناء نيام نيام » .

والنتيجة ..

« هي شقاء أبناء هذا العصر » .

ولكن ، الا توجد وسيلة للخلاص من الملل ؟ هل الملل قد أصبح كلون
البشرة لا يمكن ان يزول الا بزوال صاحب البشرة ؟ هل الملل قد أصبح
كالبقع الموجودة في جلد النمر لا أمل في غسلها ؟ ايووجد هناك أمل ؟
أمل في الخلاص من الملل ؟

ويرد أنيس منصور على تساؤله بأنه « لا راحة لأبناء هذا العصر
الا بالمجازة » .

ولكن من أين لنا هذه المجازة .. هل نلتمسها في العلم ؟ لا .. في
الدين ؟ لا أيضا .. في الحب ؟ نعم ... إذن فالحب هو خير دواء لعلاج
الملل .. بالقضاء عليه ، بالحكم عليه بالموت !

صوت الملل :

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم ، مع اننا نعيش فعلا
في عصر العلم ، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات ؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا ينكر اننا نعيش في عصر العلم ، وأن
الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة ، وأن إيمانهم هذا
بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والمبارة .. بالفن والشعر .. بالنوق
والخيال . ولكنه يرى أن إيماننا بالعلم هو سر شقائنا .. فالآلات
والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة والعزلة والانفراد .
والطب أصبح عاجزا عن علاج أبسط الأمراض ، والأسلحة انقلبت ضدنا
فبدلا من أن تحقق لنا السلام جعلتنا في حالة طوارئ .. في حالة
استعداد للقتال .. في حالة حرب باردة .. في حالة حرب ولا حرب ..

سلم ولا سلم .. فالعلماء هم حقا أنبياء هذا العصر ، ولكنهم أداروا ظهورهم للناس ، واتجهوا بوجودهم الى المادة ، فلم يبق أمانا الا الدين ..

« ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة في عصر العلم ..
انهم يتنادون بالسلام الذي افتقده الناس ، والحب الذي لم يعرفوه ...
وصوت رجال الدين يجيء من الداخل ، من داخلنا ، من أنفسنا .. ونحن هاربون من أنفسنا .. ولذلك فنحن لا نسمع صوت رجال الدين » .

اذن فلا بد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين نلتصق فيه المعجزة ، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة . ان المعجزة في داخلنا وليست في الخارج ، ولكي نترك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظة بأهرة .. لحظة بعيدة عن « غبش » الحياة اليومية ، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعا ، وتنسجم فيها روحنا مع الوجود ، فيبدو لنا العالم قائما على صلة روحية متجددة ، ويتجلى لنا في الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق .. اسمه الحب .
وهدف رائع غاية ما تكون الروعة .. اسمه العمل .

هذه اللحظة عند أنيس منصور هي « لحظة المرض » ... « ففي لحظة مرضنا ، فقط في لحظات المرض ، نشعر بوحدتنا ، بانسانيتنا .
ويجيء لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم ، يذكرنا بأن الحياة ليست جريا ولا هربا ، وانما هي أن نتوقف وأن نشأمل وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتتح أيدينا وأن نضمها ، وأن نناقش أنفسنا ..
نناقش أنفسنا .. نناقش انسانيتنا .. حقيقتنا .. فنحن أعظم ما في الكون ! » .

تلك هي الحقيقة « نحن أعظم ما في الكون ! » ومن هذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحل .. فإذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل ، فإن نوحا الجديد اسمه الحب .

الحب اذن هو الخلاص ، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل .
وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله : « لأن نحل مللنا هي أن نحب ..
هي أن نجد صلتنا بالعالم الخارجي .. هي أن نحس أن هناك صلة ..
وأن كل شيء في تناولنا .. وأن كل ما في الدنيا هو عبارة عن يد ممدودة لتصافقنا .. أن كل ما في الدنيا شفاء في انتظار تقبيلنا لها » .

نعم نشفاطنا ما خلقت الا لتقبل ، وقلوبنا ما خلقت الا لتنبض ،
والانسان ما خلق الا ليحب .. « فانا أحب ، وأنت تحب ، وشهريار الملك يحب ، اذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل ! » .

ولكن هل الحب وحده يكفي ؟

يقول أنيس منصور « ربما » ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هي أن الحب لا يمكن أن يكون شيئا في ذاته وإنما يكون لشيء آخر . أعني أن الحب لا يكون حبا وكفى ، وإنما هو حب شيء ، هذا الشيء هو الذي يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقواما ، أنه الصورة إذا كانت الهيولى هي الحب .

وهكذا استطاع أنيس منصور (قولا وعملا) أن يتخطى المرحلة التي وقف عندها الدكتور عبد الرحمن بدوي ، ذلك لأن الحب إذا لم يجد للذات موضوعها في المسالم الخارجي ، انتهى بالذات إلى موقف أقرب إلى النرجسية ، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعا لعشقها ، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هي نفسها موضوع العشق . وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الرحمن بدوي في رسالته « الزمان الوجودي » بقوله : « ولكن الحب في الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثره ، لأنه شعور بالذات وكأنها وحدها الموجودة حقا ، مما يولد احساسا بالكراهية لكل ما عدا الذات » . وما ترتب عليه قول الدكتور : « ولما كان الحب كما فسرناه وجوديا افتناء المعشوق في الذات ، فإنه يتصف أولا بأنه لا يشترط فيه التبادل . فمن يحب حقا ، لا يمتن أن يكون موضوع حبه يبادل حبا بحب » . وقوله : « وهذا يعسر لنا ما يسمونه اخفاق الزواج القائم على الحب ، إذ يشعر كلاهما بغيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير ، وما ذلك في نظرنا إلا لوقوف حركة الحب بمجرد تحصيل موضوعه في الزواج » .

أما عند أنيس منصور فشروط الحب التبادل ، وإلا لما كان حبا ، ولاصبح نوعا من العشق أو الغرام ، وعنده أيضا أن تبادل الحب لا يقضي عليه بل يزيد في نموه وثرائه ، لأن حركة الحب المتبادلة هي الحركة المتروبة التي تسعى لا لاثراء الذات فحسب ، بل لاثراء الذات والموضوع معا . وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيراً رائعاً قال فيه :

« لأنه يحبها .. لأنه يجدد الصلة بها .. لأنه يجعل الصلة تتحول إلى وشائم حارة خفاقة .. لأنه جعل للدنيا قلبي يخفقان في وقت واحد .. لأنهما يؤديان لنا واحدا .. ورغم أنه متكرر .. إلا أنه تكرر لا يولد الملل .. أنه كلمتان النجوم .. متكرر كدقات القلب .. متكررة .. ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافا .. وأكثر

المواطف التهايا .. وأكثر المواطف قدرة على انتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الانسان ! » •

وهنا تنشأ المقولة الثانية في فلسفة أنيس منصور وهي .. العمل • فإذا كان الحب هو أحد وجهي العملة ، فالعمل هو الوجه الآخر ، والاثنان معا .. الحب والعمل .. وجهان لحقيقة واحدة هي الانسان • الانسان الذي يحب ما يعمل ، أو يعمل ما يحبه ، وبذلك يكتمل « الكوجيتو » الفلسفي عند أنيس منصور ، ان جاز هذا التعبير ، ويصبح منطوقه الجديد : « أنا أعمل – لأنني أحب – اذن فأنا موجود » •

وبهذا « الكوجيتو » يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة في تطوره الفلسفي ، اذ ينهى ما يسميه .. « التمرغ الطويل في رمال لا نهاية لها هي رمال اللل » ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره : مرحبا أيها العمل .. ووداعا أيها اللل •

في النقد الأدبي

- منهج النقد الأيديولوجي
- البعد الرابع في النقد
- أزمة الأديب من أزمة الناقد

منهج النقد الأيديولوجي

✱ الأديب الملتزم هو الذي يتخذ مسئولية
إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع
الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى
قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبي في كلمات دليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبي هو فن تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبي الواسع ، عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة في خلق العمل الأدبي نفسه ، باضفاء مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كامنة في العمل الأدبي ، أو مستكنة في باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست اجابة غابرة ولا مجرد كلام ، وإنما هي خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكتف بتفوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامي هذه الحياة ، وأن تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين ، وذهن كبير محيط لم يقب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنعة الفكر فلم يبعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا في معركة التنوير والتحرير ، وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأي واشتراكية العيش وضرورة تهذيب الأدب لتطوير المجتمع ، وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الإنسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان إلى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقدميا ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمي ، وهو في هذه الجوانب المتعددة من مناشطة العلمية والعملية ، نموذج ثوري أصيل للفكر المصري الذي لا يبتنى لنفسه قصرا فائرا ويسكن إلى جواره كوخا فقيرا ، على حد تمير كوكباورد ، وإنما يجعل فكره هو المسكن الذي يمشي فيه ، وفيه يلتقي بالعالم أجمع ، فالإنسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وإنما الموجود هو الإنسان في اتصاله بالفكر ، وفي تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالفكر العصري أو مفكر العصر هو المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ، ليتحمل مسئولياته في تغذية الوجدان البشري وتنمية الضمير الانساني ، وليكون المسامل المشع الذي يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير في المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرؤيا الجديدة هي أهم ما يميز المفكر العصري عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهي السمة البارزة على جبين القرن العشرين . ذلك القرن الذي أنجب « الأيديولوجيا » منهجا في مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الأيديولوجي هو الذي يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذي يرى أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن ، لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر ، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة . وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطورها باستمرار نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأجمل ما يكون . « فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الأبقين الشذوذ ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياهم وخيبة آمالهم في الحياة . وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها » .

هذا هو المنهج الأيديولوجي الذي انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاه معيارا في تقفه لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح يفضلها معلما من أهم المعالم البارزة في تاريخنا النقدي الحديث . وبفضله أيضا تم في فكر مندور وأدبه زواج الأدب بالمجتمع ، فأخرجه من الدائرة الأكاديمية الضيقة التي تقف عند أشكال التراث ، ووضعه على رأس كتيبة الأدباء التي تكتب الأدب في سبيل الحياة ، أما كيف انتهى اليه حتى وفق في إرساء دعائمه وتأسيس جنوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه في صياغته المنهجية ومنطقه المنهجي . . فهذا ما سنراه الآن .

الصحيح ان اعتناء الدكتور مندور الى المنهج الايديولوجي لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التي استوردتها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدي ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، بغاضل بينها وبخير منها ما ينتهي اليه وما يدين له بالولاء .^{١٠} وانما كان المنهج عنده هو الرجل

نفسه ، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها . وتجارب حية عاشها ، ومشارك مريرة خاض غمارها ، فتتج عن هذا كله ذلك الناقد الحصري الأصيل ، الذي لا يصدر في كتاباته عن تصورات الفهنية وحدها ، ولا عن مدركاته المسببة فحسب ، وإنما صدر عن انفعاله الحقيقي بسمطيات الواقع الأدبي . وتفاعله الحى مع تيار عصره . لهذا كان منهجه كأننا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبي .

والمتتبع لتطور منهج النقد المتسدرى ، يجد أن هذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة ، كانت بدورها تمبرا عن المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة . فتمتص دياكتيكى واحد ، كان ينساب فى نوايا هذه المراحل الثلاث ، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة .

هذا المس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور ، هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحدود الوعى الفردى ، ويمكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعي . . الحضارى والإنسانى .

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التائرى . والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد الأيدولوجى . والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ أنها وإن لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا أقل من أنها استمدت من هذه المارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير . فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع استأذا العقاد حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقد ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحولها الى باحث نفسانى بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدي . والمعركة التى خاضها مع الدكتور زكى نجيب محمود حول الاحتكام الى الذوق أم الى العقل فى الحكم على العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ، كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليلى . أما المعركة الأخيرة

التي نزلها مع الدكتور وشاد وشدي حول الشكل والمضمون وأيهما يكون في خدمة الآخر ، فهي التي أكلت اهتمام الدكتور منفور بضمون الصل الأدبي ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهي العناصر الأساسية في منهج النقد الأيديولوجي ، الذي ارتضاه الدكتور منفور في آخر مراحل تطوره ، والذي ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر في خضم الأدب والحياة أميالاً بعد أميال .

ولكي نقف على تفاصيل هذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها في الكشف عن أصالة الرجل ، وفي التعبير عن حقيقة الواقع النقدي ، كما كان يراها في ذلك الحين .

سامر الدكتور منفور الى باريس التي قيل فيها انها تحس بقلب أثينا وتفكر بعقل روما ، سافر مزوداً بأحلى وأشهى ما في الأدب العربي من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني ، و « الكامل » للمبرد ، و « الأمل » لأبي علي الفارسي ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه . وهي الكتب التي أدرك فيما بعد ، انها بمثابة الجهات الأصلية في خريطة الأدب العربي القديم ، على النقاد أن يبدأ بمعرفتها لكي يتعرف من خلالها على عمق اللغة العربية ، وعلى ما في آداب تلك اللغة من أسرار الابداع ونواحي الإعجاز .

وفي باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسي الحديث ولكنه أثر أن يرتد الى منابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروغ وأبدع ما في الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقى على يديه الثقافتان المريقتان .. العربية واليونانية ، حتى اتجه بكله الى المناهج الغربية في دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسي ونقادهم يفسرون نصوصاً مختارة لأعلام هذا الأدب في عصوره المتتالية . وحوال كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره في الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين .

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسي ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تمبيره ، حتى خجل اليه أن تثير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديداً ودقة ، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هي التي تكون النقطة الكبيرة في منهج

تفكرى العالم ، بل واحساسى ايضا - فاللغة هي ضابط الاحساس كما هي ضابط الفكر ، والانسان لا يسي احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع ان يسكنه اللفظ المحدد الدال » .

ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق في باريس بمعهد الأصوات حيث درس أصوات اللغة دراسة عملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه ، مسجلة ومقاسة بالكيموجراف ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « جودج مايه » .

هذا بالإضافة الى إيمانه بوحدة الفنون ، وبأن الفن العظيم لا وطن له ولا مكان . وإنما وطنه هو الانسان ، ومكانه هو التراث المشاع بين نبي البشر . وهذا ما حدا به الى استيعاب مذاهب الأدب والفن عبر العصور ، من القوطية الى الرينسانس ، ومن الرينسانس الى الكلاسيكية الجديدة . ومن الكلاسيكية الجديدة الى الرومانسية ، ومن الرومانسية الى التعبيرية ، ومن التعبيرية الى الواقعية ، ومن الواقعية الى ما بعد الواقعية ، وأعني بها السريالية ، وكانت هذه هي خاتمة المطاف عند الدكتور محمد مندور ، بيكاسو فى التصوير ، واسترافنسكى فى الموسيقى ، وأندريه بريتون فى الأدب .

بكل هذه الشحنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحلته التعليمية ليبدأ مرحلته التعليمية ، التى جند لها كل فكره ، وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى نهيا لدور الأستاذية . . هنا على أرض مصر وفى مترك الأدب والحياة . وكان الحلم الذى رواده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربى موصولا بتبار الأدب الانسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدبى العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء ، فقد أزعجه أن يجد أدنا العربى - والبلاد فى عصر نهضة وأحياء - كسيحا لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ، وأنهكته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى ، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بمعم التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القصة الجمالية من حيث الوسيلة ، والتأثير المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة . وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ،

بمعنا رأى بعقل التساقد وفكره ، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربي المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة ، وتنشأ له باتجاهاته المستقبلية ، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محسوسة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكيمية على صعيد النقد والبحث •

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتدوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدبى العربى لمقاييس الأدب الغربى اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالأدب الغربية على حساب غيرها من الأدب ، وانما كانت دعوة واعية يكتم أدبنا وجوهه ، عارفة بخصائصه الفنية وملامحه الفريدة ، مدركة تمام الإدراك « أن فى الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع - اذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة - أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم » •

لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواء هو الذى يجنبنا مخاطر الاطلاق والتميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجها لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضوعى ، أسمعه يقول فى ميزانه الجليد: « هذا المنهج التطبيقي هو الذى استقر عليه رأى ، وإن كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » •

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شئ قائم بذاته له منهج الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه •• الأديب أو الشاعر أو الفنان • ومن هنا أيضا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدي فى هذه الفترة ، حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبى الذى يجبر أكثر جمالية من أى فن أدبى وآخر » • ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر المأموس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس •

غير أن منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفى هذه الفترة هو

الذى ادى به الى خوض معركة عنيفة مع استاذها العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة ادبنا الى الاصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد . فادبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر الملهوس ، وانما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفطرة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والالفاظ والاصداء .

فبعد العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعريته الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت في المعاني التى يلم بها الحس القريب من غزل أو منادمة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السبجات العالية والمعاني الرفيعة التى تسمو اليها عبقریات المهملين من الشعراء . ومن هنا كان ايمان العقاد بأن ادب الاديب انما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وان عمل الناقد هو البحث عن الاديب في أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الادب ، « فالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » . وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا اليه العقاد واستخدمه في دراسته عن **ابن الرومي** ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « **ابن الرومي** » . حياته من شعره ، وفي دراسته عن **ابن فؤاد** كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « **ابن فؤاد** » . هذا بالإضافة الى دراسة في التحليل النفسى والنقد التاريخي ، هذا بالإضافة الى مقالاته عن كل من **ابن الطيب** و**ابن العلاء** .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق ، من شأنها النزول بالادب الى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل عم الناقد الذى لا هم له سواه هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره ، وللاديب من انتاجه الأدبي ، وبذلك يتحول الواحد منا - في رأى الدكتور مندور - الى باحث نفساني لا ناقد أدبي ، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تقوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس فن النفس شيء أقرب الى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفساني الذى يحاول فهم نظريات الادب والنقد عن طريق اقتحام نظريات علم النفس . ومع ذلك فقد افاد الدكتور

من هذه الحركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالي ، ويتصوره في ضوء الذوق التأثري المستنير ، الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التحقيف لكل من الناقد والأديب .

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » بقوله : « الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائي في الأدب ونفذه ، ما دام يستند الى أسباب تجعله - في حدود الممكن - وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » .

على انه سرعان ما يعود في موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هده الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكيمية والاحكام المتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والمران في ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، واحساسه الصادق بالآثر الأدبي ، أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب اقرب . « فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه ما هو الا رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليقها . وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير . ثم اننى وان كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تفنى عن الذوق التأثري الا اننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرا » .

غير أن ذوق الدكتور مندور وان يكن قد عمق منهجه الجمالي الخاص فانفذه من عيب البساطة والتسطح ، الا أنه لم يثا به عن خطر الفنية . وبذلك وقف منهجه النقدي عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع الى أن تكون علما . وهذا ما يصرح به في كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وان وجب أن تأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلا امكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هي النفس الانسانية في ادق حلجاتها وأوهى احساسيسها ، مما لا تجد له شبيها مع أية نفس انسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية متمعة في الفردية . على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التى تميل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم

لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وإنما تتعامل مع القطاعات الجماعية المريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجي بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست إدراك أوجه التشابه بين الاختلافات تهيئاً لاصدار القانون العام ، وإنما هي الإبصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فني . « والذي تقصده بعبارة النقد المنهجي ، هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذي يهتأ من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصي أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به إلى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فأولى عمليات النقد هي الذوق ، والتأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لا نظنه يستقيم في بداية القول » .

أقول إن اعتبار النقد فنا لا علما ، هو الذي أدى إلى نشوب المعركة الثابتة بين الدكتور مندور والدكتور زكي نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبي كما تمثل في أعلامها القدامى ، متخذا مركزا لهذا البحث الناقدين الكبيرين . . الأدهى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائفتين » والمجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين التنبيء وخصومه » . انتهى إلى تفضيل ما أخذ الأدهى به نفسه من مطالبة النافذ بذوق انتجه طول النظر في روائع الفن ، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم في التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الأدهى بقوله : « ومن الواضح أنه في هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهي من بحثه إلى ما أثبتته في مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصي ، تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما » . وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » .

وبين فنية النقد وعلنيته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكي نجيب محمود ، فالدكتور زكي لا يرى هذا الرأي ، ويصر

على أن يقوم النقد على تدليل عقل ، يصر على أن يكون النقد علما ، فالتذوق وإن لم يكن منه بد في عملية النقد الأدبي ، إلا أنه لا يجمل من المتذوق ناقدًا ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفني لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لا يكون معرفة وبالتالي لا يجمل الناقد ناقدًا ، وإنما تبدأ عملية النقد الفني بعد أن تنتهي مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتي أولا ، ثم يعقبه تحليل – إذا أمكن – للعناصر الموضوعية التي أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعي هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقت بكلمة واسعة » بل لما كنت شيئا على الإطلاق بالنسبة لسواك » .

وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة في المسرح متذوقون ، وكل مستمعي الأوركسترا السيمفوني متذوقون ، وكل زائر لأحد معارض الفن التشكيلي متذوق ، وكذلك قارئ أي كتاب أو أي رواية أو أي ديوان ، وإنما الذي يجمل الواحد من هؤلاء جميعا ناقدًا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أي كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذي يتناول الأثر الفني بالتحليل العقل ، ويخضعه بالتالي لمنهج البحث العلمي . فاعلم ما هو الا منهج البحث كائنًا ما كان الموضوع ، وكائنًا ما كانت المادة ، لتكن أملاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهبا أو نحاسا ، لتكن أدبا أو تاريخا ، لتكن ما تكون « فهي علم إذا اصطنعت في بحثها منهجا ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وإنما هو ترتيب منهجي لما شئت من حقائق » .

وليس بعيننا الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، وإصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للنزق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « نميزه ونقدده ونراجع » ، وإنما الذي يعيننا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رأيناه فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقي التأثري ، متصورا إياه في ضوء التحليل العقل والوصف الموضوعي ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية في تطور حياته النقدية ، وهي مرحلة النقد الوصفي التحليل .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التي قضاه الدكتور مندور استاذًا محاضرا بالمعهد العالي للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس في الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول في فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن ، وهي الفن المحامي

والفن الدرامي والفن الغنائي والفن التعليمي . وفي الحلقة الثانية درس فنيين كبيرين من فنون البث وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه . وفي الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهي الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة في كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسجل بذلك المرحلة الثانية في تطوره النقدي ، وهي المرحلة التي أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفي التحليلي .

في هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالي التائري جزءاً من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أي أن الذوق التائري ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجاً قائماً بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية ، وهو العقل التحليلي والنوصف الموضوعي ، ذلك لأن التائري ما هو إلا إحساس ذاتي خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين ، بعكس التحليل العقل الذي يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها » أي حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها في ضوء الإدراك الفكري ، الذي هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك في كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص إلى معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمي الذي يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذي يبحثه ، ولا يستبقى إلا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ، فبينما الفن كما قال الدكتور زكي نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التي تجعله فرداً فريداً لا يتكرر في أشباهه ، ترى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره في العام المشترك .

ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التائري ملازماً لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتفوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التفوق التائري لم يرتفع بالنقد إلى أن يكون علماً ، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول .

ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتنظير والتعميد ، ولذلك ظل النقد مجرد تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى ، ولكنه بعض الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التي يخلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الدائرية ، الى الموضوعية التي أوشكت أن تحولها الى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب .

تلك هي مرحلة النقد الوصفي التحليلي ، التي قال عنها الدكتور مندور انه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتنقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه .^{١٠} واستهدف التوجيه منهجا في النقد ، يؤدي بنا الى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية في حياة مندور النقدية ، وهي مرحلة النقد الأيديولوجي .

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم نوصلها بما سبقها من إرغاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت اليها. وأعني بهذه الإرغاصات الفترة التي قضاها الدكتور مندور في متروك الحياتين .^{١١} السياسية والاجتماعية . ففي فترة الحرب العالمية الثانية سدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته الى النضال السياسي ، مرتبطا عيمفا وشريفا بالكفاح السياسي للشعب ، مؤمنا بأن الفكر لابد أن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادي في توجيه الجماهير وقباداتها في معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فيدون القضاء على هذا العدو الثلاثي المشترك .^{١٢} الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع ان نعرض صفحة روحنا لتلقى مطبات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور : « وكذا أهمية هذه الفترة في دفعه الى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجي : » وقد دفعت الى اعتناق هذا النهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا - ثم لايماني بالفلسفة الاشتراكية .^{١٣} وازدياد إيماني بها كلما أزدت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملي في الصحافة والحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتني الريفية واستمرار صلتني الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة .

ومن هنا كانت المسأولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن وربطهما بالواقعين السياسيين والاجتماعيين « فوظيفة الأدب في التطوير السياسي ، أن يستخلص القيم المعركة التي تكمن خلف مظاهر التطور

المادى والاجتماعى للحياة ، وهو يكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه • ومعنى هذا ان الأدب انمكاس لواقع الحياة، ورد فعل لمواقفها، وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لا يعكس الحياة على المستوى السلسلى بل على المستوى الايجابى ، اذ يرتد نائبة الى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطور ، ويدفع انسانها الى التقدم والنماء •

ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور الى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التشيلى . باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبي التجربة • فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق •

على انه اذا كان هذا كله بمثابة البطشانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور الى الأخذ بالأيديولوجيا منهجا فى النقد وموقفا فى الحياة ، فان الذى حدد له انتماء الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى حاضنها مع الدكتور رشاد رشدى وزملائه . من دعوا الى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخافة أن يتحول الى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر • • فانصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن ، يقولون انه ليس للنقاد أن يناقشوا أو يتحكموا فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ •

والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون فضلا تصفيا ، القصد منه استدراج خصومه الى العراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما تاذق به الدكتور رشدى هو الا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا ان نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، الذى هو أشبه ما يكون بالكائن الحى لا يمكن شطره الى شطرين ، وفى هذا يقول الدكتور رشدى • النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلا ، بل من

تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الحلف الظاهرى بين الشكل والمضمون ، على الرغم من أنهما يكونان معا فى العمل الأدبى وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل » وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه وإعلان منهجه الأيديولوجى ، الذى يتهم بمقتضاه انصار الشكل بالتخلي عن قضايا الإنسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر .

ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، « فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان الحاضر ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » . وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولاً « وإنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » .

وأخيرا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهاجا متكاملا فى النقد ، يجمع بين الاحساس الذوقى بجمال الفن ، والتحليل العقلى لعناصره ، والالتزام الأيديولوجى بقضاياها .. تفسيراً وتقويماً وتوجيهاً . كل هذا فى ضوء ثقافة إنسانية عميقة وواسعة ، وتمرس

طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدا ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا
الجديد ومجتمعنا الجديد في ارتباطهما بواقعنا الاشتراكي المعاصر ،
مما ساعده على أن يكون بحق .. شيخ النقاد .

أجل ، ما أشبه مندور بالبطل الاغريقي أخيل ، الذي خرج من داره
في صباح الحياة ، الى قصر الربة أثينا ، صانعة الدروع ، يسألها أن تصنع
له دروع الفكر ، وتملأ جهاجه بسهام الحرية ، ومن قصرها اتجه لفوره الى
طرودة ، مدينة الموت ذات الأبراج السوداء والأسوار العالية ، فراح
يهاصرها ويطلق سهامه على أبراجها ، وما كل برج من أبراجها الا صورة
من صور الرجعية ، رجعية الفكر ، رجعية السياسة ، رجعية النظم
الاجتماعية ، ومات مندور في معركة النضال ، مات كما يموت أشرف
المحاربين ، جاعلا من تاريخ حياته ، فصلا كبيرا في كتاب نضال هذا البلد
من أجل الحرية .

البعد الرابع في النقد

✽ .. الاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ،
أعني المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق
الإنسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها
الطبيعة للبشر .

والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي
ألا تؤدي إلى الفردية المطلقة ، وإلى الحرية
المعربة ، وهي في وجه من وجوهها ترادف
الظلم .

الحقيقة التي تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية في واقعنا المعاصر ، هي أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، وبعد أن توقف طه حسين عن العطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهتزة المواقع ، مبشرة الاتجاهات ، لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردي ، أكثر مما تصدر عن وعي شامل بأبعاد التراث ، وتفاعل حي مع حركة المجتمع . وهي المحاولات التي تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا الثقافية ، فجاءت هذه الإسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ، دون أن تعبر عن مدى اعتراكمهم بعلومهم وثقافتهم في جوف هذه الحياة .

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذي يجمع كل أفراد الظاهرة ويمتص من عداها ، فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المملقة في رؤسهم وفي أروقة الكليات ، لكي يطرحوها على أرض الواقع الخارجي ، ويقوموا حواراً بينهم وبين الاحتياجات الملحة التي يفرضها هذا الواقع ، فضلاً عن تجاوز القلة الطالبة إلى الكثرة العريضة من الجمهور القارى .

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور وكي نجيب محمود والدكتور عبد الرحمن بدوي من ناحية ، والدكتور عبد الحميد يونس والدكتور عبد القادر القط من ناحية أخرى ، والدكتور علي الراعي والدكتور رشاد وشمس من ناحية أخيرة . غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأولين ناتت بهما عن المشاركة في قضايا الثقافة العامة ، والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرنا على قضايا

الأدب ، ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الآخرين لاختصار أولهما على مشكلات النقد المسرحي ، واهتمام الآخر بالتأليف الإبداعي في المسرح .

من هنا ألت الحاجة الى وجود الكاتب الشامل أو المفكر الشمولي الذي يحيط بأدب الثقافتين .. العربية الأصيلة والعربية الوافدة ، فضلا عن فلسفة العالمين .. لتقديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشا في أعماق الشخصية المصرية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديدًا لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا ، والأقدر على الإبداع .

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التي حاولت ان تتعرف بطول الودى وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية في الفكر والأدب ، وهي المسيرة التي تمثلت أكثر ما تمثلت في كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، ولم يكن **لويس عوض** الا استمرارا وإعيايا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبهذا رابعا يضاف الى هذا الثالوث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية .

على أن علاقة **لويس عوض** بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكملية محسب ، بل هي أيضا علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عاما بعد عام لكي يسير في طريق النضوج ، وكان الرجل في ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشة بكل المعاني التي تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدأ ثلاثتهم في خياله « الملهب » كالوث من الآلهة متوجين على دولة الفكر ، وان بدأ له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التي لا تعرف الحدود في قتال أعداء الشعب والحرية » .

أسمعه يقول في كتابه دراسات في النقد والأدب : « ان الذي حرت أرض فكري هو العقاد ، وان الذي بذر فيها البذر هو سلامة موسى ، وان الذي شق نبتها وتمهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا في أرض لم تحرث ، ولم يشق أديمها ساعده الفلاح ؟ » .

وهكذا كان العقاد في عالم **لويس عوض** هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ، وعلى ذلك فان أية محاولة تقييمية لكتب **لويس عوض** وكتاباته ، لا بد لها من أن تقف وقفات أطول

عنه كل من هؤلاء الثلاثة ، لكي يتسنى لها ان تتعرف على محاور فكره ، وعلى منهجه النقدي ، وعلى موقفه من ربط الأدب بالحياة .

أما العقاد فترجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكورة ، الى تلك الأيام التي كان لا يزال فيها صبيا يسمع اسم العقاد يتردد على لسان أبيه . ويقرا العقاد السياسي قبل أن يتعرف على العقاد الأدبي ، وتترأى أمامه صور العقاد : « كهرقل الجبار الذي كان يسحق بهراوته الشهيرة الأفاعي والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر في الحياة » .

ولم يقف افتتاح لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعي ، بل تعدى ذلك الى التشجيع له في المدرسة ، حتى لقد شارك في انشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « العقاد الصغير » .

وكانت معارك العقاد السياسية هي الطغس الفكرى الذى استنشق فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأربع الذى كانت تشوبه من حين لآخر رياح السوم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركة مع محمود مصطفى الذى أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذي عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع اسماعيل صدقي الذى أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذي ألغى دستور ١٩٢٣ معلنا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع الملك فؤاد الذى كشف عن نواياه لحل البرلمان ، فتصدى له العقاد في مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لان تسحق أكبر رأس في البلاد من أجل صيانة الدستور .

والذى يهمنى الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعا تكاملت صورة العقاد فى نفس لويس عوض ، باعتباره شابا من ذلك الجيل الابى المسحوق، حبل المثقفين فى اواخر العشرينات ، الذى كان يرنو الى العقاد « بطلا فردا حمل وحده تبعات النضال الوطنى والمستورى فى قيادة المثقفين » الى أن انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجباهيرية المريضة ، ليقف الى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، تاركا لواء الكفاح المثقف لمن اسلخ يومئذ من ممسك الأحرار الدستوريين ، متقلما الطليعة الثورية ومقتربا أكثر من الجماهير ، واعنى به طه حسين الذى لولاه لبقى المقصاد وحده يحمل اللواء .

وكان من الطبيعي بالنسبة للمثقف الناصر لويس عوض ، أن ينهض يدع من العقاد نيلتف حول طه حسين ، وكان التقدير الذى لم يشأ لهذين

المعلقين أن يلتقيا في معسكر سياسي واحد ، ولم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا في نفس ذلك المتقف الشاب ، الذي سيحمل عنهما اللواء فيما بعد .

على أنه إذا كان لويس عوض قد تعلم في فناء المدرسة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقانيم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغي أن تظهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا إليها المقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية في الرأي العام المصري ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنني أحب الاحتياط في القول لقلت أن المقاد أبر الاشتراكية المصرية » .

أقول أنه إذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه في فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض . أما بذر البذور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على طه حسين « أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقاض الحياة ، ومن خلال الخير والأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل في صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يكن توزيع الثروة القومية على الشعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هي حرية العلم الذي هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظري الحر الى واقع عملي حي ، تمثل في الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب ، إيمانا منه بأن الحرية السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التي تؤمن بأن التجديد في الفكر لابد له من التجديد في المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ، ولم يكن عينا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، في الوقت الذي كان يوفر فيه العلم لكل ذهن !

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه يتصرف عن المقاد وأغوايه الفكرية في فلسفة الفن ، وفي الميتافيزيقا ، وفي إيمانه بالأفراد الأساطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالخير والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا

بنقائص الحياة ، وكأننا الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى الفضاء ، نزل ليسير . يقدميه فوق الأرض . أو « الهيسول » ناقصة التكوين ، وجعلت « الصورة » التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسمت .

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدي طه حسين هو الايمان بالمعل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير ، فبدون المنهج العلمى لا يصبح الأدب إلا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة سوى ثثرة .

ولكن .. ليس بالمرث وحده تنضج الأرض ، وليس بالبدور وحدها ينمو النبات . وإنما لابد من الري والسقيا لكى يؤتى الزرع ثماره ، وكان سلامة موسى هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره ، حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض الممتعة لكى يرى الهواء وضوء الشمس . أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ، وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الاقانب » هو أنها لن يكون لها معنى إلا اذا صفت تماما من القبيات ، ولن تكون ذات قيمة إلا اذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى .

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، إذ احترف الأدب ، وتعلمك فى القاهرة ، وسكن فى حارة السقاين ، وأكل سردين الملب فى الفطور وفى الغداء ، وفى المساء حتى تلتف أمماؤه ، فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانتمال عن المد التورى التحررى سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، وبحسبهم عن ينقذهم من ذلك المرح الخطر بأن يجمع فى نفسه بن الإمامة التورية وإمامة المثقفين ، معلما إياهم ألا تعارض هناك بين التورية والثقافة ، بل معلما إياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار .

أقول ان هذه الفترة الغريبة فى حياة لويس عوض ، هى التى عجلت بانضاجه ثقافيا ، وكانت البرقة التى انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ، وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له فى هذه الفترة « اكتشاف قارة باكملها » على حد تعبيره .

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محروك

التاريخ ، وانما هو اين المجتمع ، والمعبى عن ارادة المجتمع ، وليس هو الفرد المطلق ، وانما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحرريات السياسية وحدها بلا معنى اذا لم تتذرع بالضمانات الاقتصادية وليس الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل ايضا الكثيرون من أبناء الطبقة البورجوازية ، ذات النيرة العالية فى الوطنية ، ومع ذلك فهى تقف موقف المسئول من الشعب ، ومن ثم فان فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير فى معركة كاملة ، سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج .

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد فى الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة ، وتم تجسيد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يمانى طرفى النقيض فى السياسة ، وعشنا يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع ما بين النقيضين . الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ .

ومن ذلك المسلم الكبير أيضا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تعبير جميل ، وانما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبا الا اذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا الا اذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن فرويد وادلر ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند مندل ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين ، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الفابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر . ان يعيد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الأديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالأزهرمة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هى نافعة أو غير نافعة ، فمعد لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان .

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذى أيقظ القول » استطاع لويس عوض أن يضع قلميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بقله وجدانه فى القرن العشرين ، ويفكر فى احتمالات القرن العشرين ، ويحس بمشكلات القرن العشرين .

غير أن لويس عوض فى وقوفه فى مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدري من أين ؟ وإلى أين ؟ وإنما هى وقفة الواعى والواعد ، الذى أفاد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التى يعيشها ، وحاول يوضح بصيرة ، ولكن بارادة متمردة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يعانيها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديسى » الذى طالما ألغته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعل المستوى السياسى كانت « الشخصية المصرية » تعاني اضطرابا حادا واضطرابا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة المرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وتأرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ، ولكنها جميعا لا تقدر على إيجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ، فالحزب الوطنى وعلى رأسه « مصطفى كامل » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس دينى ، يمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الاسلامية أو الوحدة الاسلامية ، وحزب الأمة وعلى رأسه أحمد لطفي السيد رغم رفعه شعار « مصر للمصريين » إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الإصلاح الاجتماعى الهادى ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد بأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا فى الإفادة من الانجليز بقدر الامكان . وحزب الوفد وعلى رأسه سعد زغلول رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية المريضة ، وتصبره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، إلا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثورته الحادة العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩ ، إلى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك ايذانا بانتهاء الكفاح الوطنى ، وأشهادا لانفاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر .

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى ، على المستوى الاجتماعى ، كانت « الشخصية المصرية » تعاني مخاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسمى

للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ، وكانت الاعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيله ووزيله ، وامانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا في آتون فورة اجتماعية اعمق اثرا وابعد مدى . وكان هذا جميعا هو المخاض الذي يصور ميلاد الدولة الحديثة في مصر ، منذ ان خرجت من ظلمات المصور الوسطى التي نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى ان دخلت لأول مرة في علاقات مباشرة مع اوربوا والحضارة الأوروبية ، وقد تجسد هذا الميلاد في ثلاثة افكار محورية هي نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديمقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ، وهي الافكار التي ارتبطت اول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر في ذلك العصر ، هم عبد الرحمن الجبرتي ، ورفاعة الطهطاوي ، واحمد فارس الشديقي ، الذين استطاعوا بحق ان يؤثروا في مجرى الثقافة المصرية تأثرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذين بنى عليه الفكر المصرى الحديث .

اما على المستوى الروحي أو الحضارى فقد كانت «الشخصية المصرية» تعاني ما عانته على المستويين السياسى واجتماعى من زلزال باطنى عنيف ، كان هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير ، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وان كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبي الثقافى الأكبر » الذى سار جنباً الى جنب مع « الزحف الصليبي السياسى الأكبر » ، وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب الحضارة الاسلامية « كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » الا ان تكون « متعاطية » غير مطيعة ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة » غير قادرة على الزيادة .

وسط هذا الفراغ الروحي الخطير ، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شائنا فى ذلك شأن الاغريق والرومان ، فاذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق ؟

وكرر فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون بترات اليونان ، وهى الدعوة التى نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التى يستظلها تراث الاسلام .

وإذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع وتقيض الموضوع كما يقول الجدليون ، فقد كان من الضروري ايجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفكر ، وعالمية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعا مقومات الانسان المتحضر فى العالم الحديث ، الذى يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان . وعلى ذلك ، فلا خير على الاطلاق اذا اخذنا من الحضارة الغربية اسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل اسباب تقدمها الحضارى بوجه عام .

وهكذا نجد انه اذا كان التعرف على ابعاد الشخصية المصرية ، هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للانسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزواجر والأعاصير ، وكان هذا التعرف قد اخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، واحد عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام . فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التاكيد على بعد التاريخ المصرى . . القديم والحديث ، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية . تاصيللا لاسباب قوتها ، واستئصالا لنواحي ضعفها ، استعمادا للدخول فى معركة الحضارة .

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدورا عن كل هذه الحفليات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرتنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشق تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع ، والفن لخدمة الحياة .

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ، مبرا من الناحية التاريخية ، عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبارين ، الازدهار القديم الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم معها الثورى تى توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، والازدهار الجديد الذى جاء بسجى الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى الآن .

أما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التنازم الشديد في كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التي تمثل الأدب الرسمي ، والقوى الثورية التي تمثل الاتجاهات الجديدة في الأدب بوجه عام . وقد عبر لويس عوض عن هذا التنازم الشديد الذي بلغ الذروة بقوله : « كان هناك في الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك نقدياً أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والملازني ، فضلاً عن الزيات وتيمور وأبو حديد ، والصابوي محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعاً قد استنفذوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان إيذاناً بتجديد الكدح الوطني والكفاح الدستوري ، وإيذاناً أيضاً بتحول هؤلاء الأعلام إلى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمي ، والأدب الرسمي وحده .

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن تكون كاملة ، ولكنها في الواقع الهيمنة الرسمية التي تعبر عن موقف الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركة الواقع ، والتي تطل على هذه الحياة من الخارج بدلاً من أن تمايشها من الداخل . . . أجل . . . لقد كان مضمون الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاستمرار ، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية وما إليها من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف صراحة إلى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية في الحياة . وكان من جراء ذلك أن انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن محتواها ، تماماً كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعي عن المجتمع ، بل تماماً كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك الحياة .

غير أن الأزمة التي بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم الذي لا يريد أن يموت ، والجديد الذي لا يستطيع أن يولد ، لم تكن بالشكل المطلق الذي يهدم ما بين الضفتين من جسور ، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال ، فظهر توفيق الحكيم فوق مسرح تلك الفترة ، وملكه لفرانها الضخم بإنتاجه الأدبي الوفير ، كان له أهميته التاريخية . . . « كقنطرة بين ثورتين وجيلين وإزدهارين كبيرين » .

من فوق هذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث
 الرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والاثمار التى
 كفلتها الثورة ، والتى لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بنورا وجذورا أن
 يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الأرض ، وإذا كان قد قدر لهذه
 الجذور أن تنمر فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء
 الجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب
 .. فى الشعر ، وفى المسرح ، وفى النقد ، وفى الرواية ، وفى القصة
 القصيرة ، فانما يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل
 فى بذر هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ
 والكاتب الذى نكتب عنه الآن .. لويس عوض .

أما محمد مندور فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية
 عامة فى النقد ، ترتد بجذورها الى النقد المنهجي عند العرب ، وتمتد
 بهذه الجذور الى النقد الأيديولوجي المعاصر ، وهي المحاولة التى جعلت
 منه على مستوى التنظير والتطبيق شيئا حقيقيا للنقاد المحدثين ، وأما
 نجيب محفوظ فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع الأسس
 الحقيقية للرواية المصرية ، فى أرض خلت تماما من كل سابقة لهذا الفن
 الجديد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أبأها الشرعى بدلا من
 جدّها الروحي البعيد . وأخيرا يجيء لويس عوض متحملا مسئولية رصف
 الطريق أمام الأدب الجديد ، برفعه شعار « الأدب فى سبيل الحياة » ،
 ومبادئه بفكرة الأدب الإيجابي الهادف ، أو الأدب القائد للمجتمع ، وتركيز
 اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع . على أساس فكرنا
 الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ان لم نقل مما يتوافق والحتمية
 التاريخية ، أن يجيء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية
 فى جريدة الجمهورية ، باعتبارها أول جريدة انشأتها الثورة ، ايذانا
 باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، واعلانا بأن مرحلة
 جديدة قد بدأت فى حياتنا الثقافية . وليس أدل على ذلك من شعار
 « الأدب فى سبيل الحياة » الذى رفعتة صفحة الأدب فى ذلك الحين .
 فأنار ما أثاره من حفظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حوله من التف
 من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب ، وأماج ما أهاجه من معارك أدبية
 حول انفصال الأدب عن الحياة ، والمطالبة بإقامة الصلة بين الأدب
 والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التي قامت بين قطبي الأدب التقليدي : طه حسين والعماد من ناحية ، وبين جناحي الأدب الجديدة : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع ، وهي باختصار المعركة التي أخذت شكل صراع بين منحبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذي تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذي تلخصه عبارة « الفن للحياة » .

وكان المسكر التقليدي في ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويعصل بين الأدب والحياة ، ويعنى الأديب من أي التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا في مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « إن الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفعا متعاليا ، وألا يهبط ليكون في متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالته جوهره وطيب معدنه » ، ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التي من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المثال ، من أن تهبط لتكون في متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التي تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، ولا ما إذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق في الوجود ، وهو الذي يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتمثيل الفلسفي الهبولي أسبق على الصورة في درجات الوجود . وهذا الاتجاه النقدي الجديد الذي عبر عنه الناقدان الثائران في المانيفستو الذي أصدره بعنوان « في الثقافة المصرية » هو الذي تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع .

والذي يعني الآن من أمر هذه المعركة ، هو الموقف الذي اتخذته الدكتور لويس عوض ومعه الدكتور عبد الحميد يونس إلى جوار شباب النقد الجديد ، وإيمانها بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو

أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، فضلا عن إيمانها بضرورة تحمل الأدب
أو الفنان لمسئولياته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو فيما يصادفه
من تجارب الحياة .

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل
دائما عبارة « الأدب في سبيل الحياة » بدلا من « الأدب في سبيل المجتمع »
لأن الحياة في رأيه أشمل من المجتمع ، وهي في رأيه تضم الجانبين افردي
والاجتماعي . « الفكرى والمادى » - وهذا ما عبر عنه في مقاله القديم
« الانسانية الجديدة » ، المنشور في العدد الأول من مجلة « الرسالة
الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل ادب انما يكتب في سبيل الحياة ، وانفرد
بين ادب راقى وادب منحط هو أن الأول يكتب في سبيل حياة عليا ،
بينما يكتب الآخر في سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ، وأعلن الدكتور
لويس عوض في هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة لا وجود لها ، لأن كل
فن ينشأ في سبيل الحياة . أما وظيفة الأدب فهي تجديد الحياة بالخلق
وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيدا خصوبة وتجديدا وثراء ، وهذا
يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الانسان من حيث هو انسان .

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور يربطه ادب بالحياة بدلا من
المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل
الحياة الانسانية بعامة ، فضلا عن تقديمه الخصائص الانسانية العامة
على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتماعية
المرهونة بحدى الزمان والمكان ، انما كان يضيئ بفهم النافذين اسبرين
لمعنى الالتزام ، ومعنى الادب الهادف ، ومعنى توجيه الادب لخدمة
المجتمع ، لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة ، أن تستكمل
بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هذه المرة الدكتور لويس عوض
والدكتور محمد مندور في جانب ، واصحاب مدرسة الادب الهادف في
الجانب الآخر ، ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الادب بالحياة ،
بحيث تصبح الحياة هدفا للادب ، ولكن لأنهم غالوا في الدعوة لتسخير
الادب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى
حدا بالدكتور محمد مندور الى أن يسخر منهم تلك السمغرية المريبة
عندما وصفهم بأنهم اصحاب « الأدب الهاتف » بدلا من « الأدب الهادف » .

وكان من الطبيعي وسط غبار هذه المعركة ، أن يمد النظر في مفهوم
« الالتزام » والفرق بينه وبين « الالتزام » ، وهذا المفهوم اللذان حدد

الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن ايمانه بضرورة الالتزام في الادب والفن ، تاسيسا على ان بل ادب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة الى الكافة من بنى الانسان ، كما أعلن ايمانه بأن الالتزام ينبغي أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فعتقد الدكتور لويس عوض أن الالتزام اذا خلا من المعرفة عرض الانسانية للفكر الرجعي ، واذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياها مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الانسان عندي مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقعدة اللازمة لتحرير الانسان . ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خلق بأن يلهي المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان . فان كان المراد بالنسبة لنبروليتاريا هو انقاذ الانسان فى الطبقات الشعبية ، فانا موافق على هذا وأدعو اليه . . واعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » .

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومي الزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو « الالتزام بماذا ؟ » أو بعبارة أخرى بم يلتزم الاديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما ، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الاديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغي رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الاديب أو الفنان لمسئوليته بازاء المجتمع والحياة . بل أكثر من هذا ، فان مدرسة « الفن للفن » أسرفت فى الطريق الضال حين دعت الى عادة الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال فى نفس الانسان .

والخطأ الفادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن الى حد السذاجة

بمزله مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه . وقد عزلت مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تقوم أو شرائخ الا ما رسمه الجمال . وفي مثل هذه الدولة تكون غاية القايات هي اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التي لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا صاذجا لا يستحق أن يماشى » .

هذا في الوقت الذي نجد فيه أن الحياة أعقق وأشمل من هذا بكثير ، فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون اسبق في درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو ما يعبر عنه في الفلسفة بأسبغية الهيولى على الصورة ، وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى حزمة أى شيء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير ، تغير واقع الانسان نحو ما هو أفضل وأمنع وأكثر فائدة للحياة ، وليس هو التزام بشئ أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه والحياة نفسها ، فالانسانية لا تطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها ظروف الحياة . وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا يقفه الانسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يقول أنجلز : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالتناس هم صناع التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة . والموقف الاقتصادى ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل فى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام » .

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجمل من

«الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية ، وهذا أيضا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية مما ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج جبروته خروج الجزء على الكل ، ويشط عن مجاله الشرعي فيخرب للجميع .

وهذا في يقين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التي تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعاني والوجوه » . وهذا في يقينه كذلك : « ما يجعل من اشتراكيتنا مذهباً انسانياً يسمى لحمة الحياة الانسانية .. المادية والروحية ، مجتمعاً وافراداً ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، في حدود هذا الوطن ولجميع بني البشر » .

« الاشتراكية إذن كما تفهمها مذهب انساني ، والأدب الاشتراكي كما يفهمه أدب انساني ، ويستوى أن تقول « الأدب للحياة » أو « الأدب للانسانية » .

والكلام عن الالتزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يفقدنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد ، فإلى أي حد وبأي معنى يستطيع الناقد أن يكون حراً ، سواء في تقييم أعمال الأديب أو في توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة في اختيار المقياس الذي يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملاً في تكوينه الثقافي ، وأن يكون مقياسه مستنداً إلى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد في أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ، وإنما الذي يمارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد إلى « نقد بوليسي » يستعبد السلطة على الكتاب ، أو « نقد غوغائي » يستثير غرائز الجماهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبهذا من أن يوضح المسائل يثير الغبار في وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات :

وربما كان هذا هو المعنى الذي ذهب إليه روجيه جاروتي بقوله في كتابه « ماركسية القرن العشرين » إن « أشق الأمور ليس دائماً أن تحل

المضلات .. بل هو أحيانا أن تطرحها ، • بمعنى أن الناقده أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهي به ، يصبح سلوكه محكوما بنوع من الآلية والميكانيكية ، التي قد لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر • موقف الالتزام • فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام، وإعادة النظر في موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما سياسيا ولا فلسفيا ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة « تفكيرا بوعى في واقعنا » ، وبمقدار ما تكون السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية •

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر ، كان لزاما على الناقد أن يتوخى الظروف التي يكتب فيها تقدمه على الأعمال الأدبية والفنية ، بنفس الكلام الذي يمكن أن يقال في ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين ، اذا كتب في ظل فلسفة اجتماعية موجبة . قد ينتهي بمعلوان السلطة أو باعتداء الفوغا، على الأديب أو الفنان •

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية عنده معناها المسئولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام الرأي العام وأمام التاريخ » ، ولكن الذي يرفضه ويقف ضده هو « اقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهي بتدمير الكتاب أو الفكريين أو النقاد أنفسهم » • تماما كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش في ضمائرهم عن نواياهم الباطنية » دون التقيد بنص ما يقولون •

وهو ما حدث في المعركة التي دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذي يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى • فحرية الواحد منهما من حرية الآخر ، وحرتهما معا كما السائل في الأواني المستطرقة ، اذا زاد هنا نقص هناك • • والمكس صحيح !

غير أنه اذا كان هنا جميعه يشكل الوجه التطبيقي للموقف النقدي الذي اتخذه لويس عوض ، والذي استطاع من خلاله أن يقود كتيبة بأكملها من الأدباء الشباب ، ممن يحتلون اليوم مكان الصدارة في حياتنا الأدبية ، ومن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يسروا بصلق عن الوجدان الجديد لهر الجديدة ، فلابد لنا وعيا بأبعاد هذا الموقف أن نعود

قليلاً الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما سماه الدكتور محمد مندور بمنهج النقد التفسيرى .

والواقع أن البواكير الأولى لهذا المنهج ، يمكن تلمسها فى الفترة التالية لمودته من إنجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون إصدار أحكام تقويمية سواء بالجوذة أو بالرداءة ، فضلاً عن أن تكون هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون اجتماعى . وليس من شك فى أن هذا الاكتفاء المرحلى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه الأكاديمى ، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متعارضة ، وأمام مذاهب الأدب الإنسانى مهما كان رأيه فيها ، فكثير من الأدب الإنسانى العظيم الذى دخل تراث الإنسانية أدب رجعى أو أدب محافظ ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يفضى من قيمته الأدبية باعتباره جزءاً لا يتجزأ من تراث الإنسانية .

وهكذا اقتصرت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية بالدراسة ، لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافته الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استناداً الى القول النقدى المأثور : « إن شيئاً لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة » ، بمعنى أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيماً جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال .

وهذا هو ما فعله لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبل الثورة وهى : « بروميثيوس طليقا » للشاعر الكبير شيللى ، وفى « الأدب الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » . وفى مقدمات هذه الكتب الثلاثة تجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية ، إلا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية فى التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف فى رومانسية شيللى مثلاً تعبيراً عن التطورات والتشنجات المادية التى احتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية .

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومفاهيمه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على

هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الإدراك وحده على حد تعبير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على الإطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتميزا عن جذور اجتماعية فيها تقسم البشرية » .

والذى يعنينا هنا الآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسب به منهج النقد التفسيرى عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالمثية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا « لأنى مع ايمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه . وتفسير ذلك نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولاً وتكاملاً ، فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقریات مفردة ، كما استعان بالماركسية فى تصفية افكاره الليبرالية والايمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الانسان .

ولكنه رغم هذا جسمه ، ظل على اعتقاده بأن الانسان ليس مجرد «مفعول بالبيئة او بالمادة ، وانما هو أيضا فاعل فيهما ، وقادر على أن يضيف اليهما من عنده شيئا بل أشياء » .وتلك هى احدى المشكلات النظرية التى واجهها لويس عوض وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية الى المادية الجدلية ، أو من النقد التفسيرى الى النقد التاريخى ، اذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض الماثل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ؟

وإذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصلت لها لوفاً لكسمبرج فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ، وانتهت فيما الى ان اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن الجبرية لا تمنى من مسئولية الفرد والا كانت جبرية ميكانيكية ، فقد اضاف لويس عوض الى ذلك ان مسئولية المجتمع أيضا لا تمنى الفرد من مسئوليته ، وأن التزام الانسان بمسئوليته فردا كان أو جماعة ، انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه عام .

فإذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض :

« أن نعطى اهتماما أكبر لعمور الفرد في صياغة التاريخ ، دون أن نفع في الحرافة المضادة ، وهي تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المازق الذي سبق أن واجهه العقاد ، حينما تم تجميع الكفاح الوطني بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد في ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عبثا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان المسلمين وبدايات الشيوعيين كمحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدلون .

وفي هذا المازق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا النقيضين ، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسار المتطرف أو ما يسمونه بالشيوعية ، لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة يصبه من كل فلسفة تذيب الفرد في الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين المتطرف أو ما يسمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديره لذات الحرية يصبه من كل فلسفة تقوم على الفقيبات ، وتجرد المواطن من كل ارادة الا ارادة الايمان !

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المازق العقائدي ، الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ، فمن طريق « الاشتراكية » استطاع ان يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن إيمانه بالحرية ، وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشتراكية وكل تأليه للجماعة ، من مقومات المسؤولية اللازمة عادة للفكر الاشتراكي ، وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه في المنطقة المرحجة بين الاشتراكية والديمقراطية » ، وتلك هي كما يسميها « الفلسفة الاشتراكية الديمقراطية » التي هي بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين .
واسمعه يقول :

« فالاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها الطبيعة للبشر . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي ألا تؤدي الى الفردية المطلقة ، وإلى الحرية المربطة وهي في وجه من وجوها ترادف الطغيان » .

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذي واكب بفضل حركة الواقع من حوله باستمرار .

وإذا كان تعبيره عن هيا المركب قد ظل في المرحلة الأولى تعبيراً فلسفياً وأديباً ، فقد استطاع في المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعداً سياسياً ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيراً سياسياً مباشراً .

انه مهما يكن من شيء ، فإن لويس عوض بحق معلم ، وصاحب اتجاه ، وأحد البناء الكبار لصرح ثقافتنا المربية المعاصرة ، انه رائد شامخ ، وهو محطم أوائل ، وهو آخر من بقي من جيل مضى ، جيل البنائين ، ولن نخطئ في شيء ان قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ .

أزمة الأديب من أزمة الناقد

• هكذا أصبح النقد وسيلة للتزويق
وحرقة يمارسها لى جرى ، بدلا من أن يأخذ
النقد دور الرقابة الصحية ، وبدلا من أن
تساير الحركة النقدية قوى الإنتاج الفكرى ،
وبدلا من أن يصبح النقد فى طليمة حياتنا
الثقافية ليميزوا بين الفن واللان ، بين الأدب
واللاادب ، بين الشئ واللاشئ .

رجاء النقاش قطعة حية نابضة من حياتنا النقدية ، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفي ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير ، أعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبية والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استملوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شيئا ممتسفا جائرا مفروضا عليها من الخارج ، بدلا من أن يكون نابضا من داخلها ، معبرا عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها في الفن والتعبير .

وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التي لا تجعل منهم نقادا بمقدار ما تجعلهم بعاتا ، يصعدون عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتي ، دون أن يشكّلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة في النقد ، تصدر عنها كافة النشاط الأدبية والفنية . بل وكافة النشاط في الفكر والحياة .

وإذا جاز لنا أن نصف أكثر « البعث والاكاديميين » بأنهم دوائر منمّزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تترك بعلمها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التي تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا رجاء النقاش وغيره من كوكبه « النقاد الصحفيين » الذين استطاعوا ببعائستهم النقدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعي الفردي والنظرات الجزئية ، وأن يعبّروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدركوا أهمية العلاقات الوظيفية في إقامة النظرة الكلية العامة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي في آن ، الأصيل والمعاصر في وقت واحد .

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة في المسيرة الصاعدة نحو إقامة نظرية

عامة في النقد ، تعبر عن أدبنا العربي الحديث ، وهي المسيرة التي بلغت ذروة قصوى عندما دعا الدكتور محمد مندور الى النهج الأيدولوجي في النقد ، وهو النهج الذي يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمناصرة الحياة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان في ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر . غير أنه إذا كانت دعوة شيخ النقد في صحيحها هي الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة ، فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تتفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، في طليعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذي يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدي الهادف ، والذي تزعمه الدكتور **لويس عوض** ، ثم الاتجاه الذي يأخذ بها على المستوى الواقعي الملتزم والذي تبلور على يد **محمود أمين العالم** .

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الإيجابي الهادف ، أي الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهي الفكرة التي نادى بها الاتجاه الثاني ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع ، وإلى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته ازاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يمضي بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، أعني أن يمضي نحو تأكيد البعد السياسي في قضية الالتزام ، وهو البعد الذي تجل بوضوح واضح في كتاباته النقدية الكثيرة . والذي تبلور في أهم كتبه : « أدباء معاصرون » .

فبعد رجاء النقاش أنه إذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فإن هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية حاملة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التي ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي من ناحية ، والتي تساعد على إقامة النظرة الكلية الشاملة من ناحية أخرى . وعلى ذلك فالحياة التي يحيها الأديب ليست هدرا في ذاته يستعصى على التعيين ، وليست مفهوما ميتافيزيقيا نصادر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وإنما الحياة في ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة . والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما ورائها من واقع تاريخي ، هذه الجوانب مجتمعة هي التي تجد محصلتها النهائية في مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التي تؤثر

تأثيرا مصيريا في حياة الشعب ، وتؤثر بالتالي في استجابة الأديب او الفنان .

من هنا كانت دراسة الظروف السياسية التي وجد فيها الأديب واوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، فاذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذي يمارس فيه نشاطه السياسي .. الحزبي أو التنظيمي ، فهو سياسي بالمعنى الذي يعبر فيه بفكره الأدبي ونتاجه الفني عن موقفه من الأحداث . واذا لم يكن للبعد السياسي تأثيره القوى الواضح في المصور الماضية ، فهو أشد ما يكون وضوحا وتأثيرا في العصر الحديث بعامة ، وفي تاريخنا المصري بوجه خاص . فالباحث في أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين ، لا يكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسي الذي طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، والا كيف نستطيع ان نفهم كتابات جمال الدين الأفغاني ومقالات محمد عبده ما لم نربطها بسطوة المستعمر البريطاني في ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق وفي الثاني عن أرض مصر هو الذي أدى الى التقائهما معا في باريس ، واصدارهما معا جريدة « العروة الوثقى » التي هي في حقيقتها صورة من أدب المقاومة ، تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية الصارمة التي أخضت تغلى على أقطار الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطاني الطاغى .

كذلك لا يمكننا ان نفهم ادب كاتب مثل عبد الله التوفيق من زجل الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقالة الى خطابة ما لم نفهم قبلا الظروف السياسية التي ظهر فيها هذا الأدب . فاذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الانكليزي من ناحية ، وللهجوم على خصوم الوطنية والعروبة والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب .

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذي لا يمكننا ان نفهم كتابيه العظيمين « تحرير المرأة » ١٨٩٩ و « المرأة الجديدة » ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسي التي انتهت اليها البلاد ، والتي استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث هي جنس كما فعل هانوتو ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين كما فعل ويثاق ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل داروگوو ، فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متاخرة تحب النساء عن موارد العلم ومبادئ الحياة ، وذلك في رايه راجع الى الطبيعة المصرية

رجوعه الى الدين الاسلامي ، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تأخرهم الى الحكم الاستعماري الفاسد ، وأن ينهض برسالة الإصلاح الاجتماعي ، وبخاصة في ميدان المرأة •

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الرياى الكبير الذى قام به **احمد لطفى السيد** فى حياتنا الثقافية ، ما لم نرده الى الظروف السياسية التى دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصدر لطفى السيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر العصري الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والستور ، كذلك لم يصل لطفى السيد على انشاء الجامعة الاحلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعية ، دعما لحركة التحرر ووعيا بضمونها الفكرى •

وهكذا •• هكذا الحال بالنسبة الى الكثرة المثقفة من رواد الفكر والادب فى تاريخنا الحديث ، سواء منهم من جاء فى المرحلة الاولى من مراحل نضالنا الثقافى ، وهى المرحلة التى امتدت من لحظة الاحتلال البريطانى الى نهاية الحرب العالمية الاولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، او من وقع منهم فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة ما بين الحربين ، ولم تقف عند حد الكتابات الادبية والسياسية المباشرة ، بل تمتد ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعانى الاستقلال ، بل وتناول سير ابطال الحرية سواء اكانوا من الشرق الاسلامى او من الغرب المسيحى، وقد احتوت هذه المرحلة على كتابات **العقاد** السياسية وعبرياته الاسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات **محمد حسين هيكل** سواء ما جاء منها فى صحيفة السياسة الاسبوعية ، او ما تناول فيها سير ابطال الحرية ، وكذلك كتابات **سلامة موسى** عن حرية الفكر وابطالها فى التاريخ سواء فى كنبه المدينة او فى مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن **حسين ودعوته** الى حرية البحث العلمى ، الى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم •

اما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالمية الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتى تميزت بالبحث فى الاسس الحقيفة لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الاصيلية دونما انزمال عن ابداعات الخلائق فى كافة مناشط الابداع الفنى ، والتى برز فيها **توفيق الحكيم** فى كتابة المسرحية ، و**نجيب محفوظ** فى كتابة الرواية ، و**يوسف ادريس** فى القصة القصيرة ، و**صلاح عبد الصبور** فى قرض الشعر •

لهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منزلا عن نشاطهم السياسي ، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعي، بل كان الفكر عندهم تنظيما لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الأدب تعبيرا عن وجدان المجموع . ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش « بمنهج » السياسي في النقد ، الذي يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية ، لتناول هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد والتقييم .

وإنا هنا استخدام كلمة المنهج تجسوازا ، لا لأن المنهج بتعريفه الاصطلاحي لا نكاد نثر عليه في كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف الذي يمتن مجموعة من الأفكار المتبلورة التي تضئ في اتجاه واحد ، وتؤدي إلى تصور ذهني شامل لمسائل الفكر والأدب والفن ، ولكن لأن المنهج بالمعنى السياسي الذي أسلفناه لم يتبلور بعد في يدى رجاء النقاش، وإن كنا نثر على شكله الأكثر تخلفا في كتابه « أدباء معاصرون » ، بمقدار ما نثر على مراحل الحقيقة في كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصة كتبه الثلاثة « في أزمة الثقافة المصرية » ١٩٥٨ و « أدب وعروبة » ١٩٦٢ و « أدباء ومواقف » ١٩٦٦ . والتي تنقل فيها من الفكر الوطني الخالص ، الذي يوظف الأدب والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، إلى الفكر الوطني القومي ، الذي يؤمن بالإنسان العربي أشد الإيمان ، ويطالب الأديب أن « يكتب » من أجل تعميق وجدان ذلك الإنسان وأن « يعمل » أيضا من أجل وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه في الحياة ، وأخيرا إلى الفكر الاشتراكي التقدمي الذي يؤمن بدور الأديب أو الفنان في قيادة مارك شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، والالتزام بمصير الإنسانية من حوله ، وهي المرحلة التي أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا في كتابه هذا « أدباء معاصرون » الذي انضحت فيه ملامح ما سميناه بالمنهج السياسي في النقد ، والذي يتخذ من السببية المتبادلة بين الأدب أو الفنان ، وبين الظروف السياسية في عصره ، مفتاحا لفهم كل من أدب الأديب وظروف عصره .

أقول إن منهج النقد السياسي عند رجاء النقاش وإن كان قد تخلق في كتابه « أدباء معاصرون » ، إلا أنه لم يتبلور بعد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعني أنه في الوقت الذي يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفى السيد ، ومفكر مثل طه حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، وناقد مثل محمد

منصور ، وشاعر مثل محمود درويش ، لا نكاد نجد مصداقا له في حالة أديب مثل يحيى حقي ، أو روائي مثل الطيب صالح ، أو شاعر مثل أحمد رامى .

فالأديب يحيى حقي على الرغم من مكانته الكبيرة في حياتنا الأدبية ، وعلى الرغم من ريادته في ميدان القصة القصيرة ، إلا أن أدبه في عمومه هو الأدب الانساني العام الذي يحنو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن يترك بأدبه في مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بغنه في الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله . وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الانسان والارتقاء بذوقه الفني وحسه الجمالى ، لكنه الهدف الذي يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأى . ومن هنا كان لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل الفكرة ، وهذا ما عبر عنه وجاء النقاش في الفصل الذى جعل عنوانه « رمز مصر بين ثلاثة أدباء » ، والذى عقده للمقارنة بين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، ورواية « زقاق الملوك » لنجيب محفوظ ، ورواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي اذ يقول : « إن فاطمة النبوية في رواية قنديل أم هاشم هي مصر ، ويحيى حقي لا يخفى هذا المعنى الرمزي بل يطبق احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه ، وليس في « فاطمة » حيوية « سنية » في عودة الروح وذكائها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد « حميدة » عند نجيب محفوظ وقتنتها ودعها الحار الفائر وخفة روحها وعذوبتها » .

أن يحيى حقي يحق هو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الرواد في القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذى ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وإبراهيم المصرى ، وحسن محمود ، ومحمود عزى ، وحبيب زحلاوى ، وغيرهم من أعضاء « المدرسة الحديثة » فى القصة القصيرة ، الذين صفهم يحيى حقي نفسه بأنهم « ... كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لفنهم مؤرقين به ، لم يسعوا الى الشهرة ولا الى الكسب المادى ، ولا أحسب أن أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلعه » . كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد ، وإن ثابرتهم على الانتاج فى هذه العزلة الخائفة من النقد ، وعن المجابوة بينهم وبين جمهور القراء لتمد إحدى العجائب » .

لهذا كله لم يكن المنهج السياسى فى النقد الذى التزم به رجاء

النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقي ، وبالتالى لم يكن مشروعاً عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، لأنه أقل منهما فناً فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر غير المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العاملين .

أما الكاتب الروائى الطيب صالح ، فعلى الرغم من أنه كما وصفه رجاء النقاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايته « موسم الهجرة الى الشمال » تأخذك بين مسطورها - كما أخذت رجاء النقاش - فى دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الجبال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، الا أنه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الاديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال الممارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثيره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله . ويكتفى دليلاً على ذلك غربة هذا الاديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضاً التى تصل به الى حد الزواج من فتاة انجليزية ، ونشر رواياته فى احدى دور النشر الأجنبية ، الامر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه ادب انجليزى من اصل سودانى ، وحدا بالبعض الآخر الى رفضه على الإطلاق .

وصحيح ان الطيب صالح فى روايته يسانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب العول النامية هذه القضية ، بالاستسلام للحضارة الغربية والتخل عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين ؟ ولكن الصحيح أيضاً أنها القضية الحضارية العامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال . ان « موسم الهجرة الى الشمال » على الرغم من عبقريتها ، الا انها من نسيج آخر غير نسيج رواية « مثل » الأرض « لعبد الرحمن الشرقاوى أو « أرض البرتقال الحزين » لغسان كنفانى أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين .

وأما الشاعر أحمد وهدى فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولاً نقدياً ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وإنما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى

عامى ، ينتقى من الألفاظ ما يسهل أداؤه ، ليصب فيه معاني عن الحب ،
لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من
الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وأنا هو ينتقى عن الحب
بمعناه العام ، وهو المعنى المألوف فى حياتنا المصرية .. حيث الهجر
والوصال ، والسهد والفراق ، والصد واللقاء ، الى آخر هذه المعاني
التقليدية العامة التى يعرفها الجميع .. شعراء وغير شعراء .

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا فى كتاب يتحدث عن مجموعة
من الأدباء المعاصرين ، وبمنهج ملتزم يتخذ من البعد السياسى ركيزة
محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء . ولعل هذا هو ما أحس به
رجاء النقاش ، فحاول أن يتداركه فى مقدمة الكتاب ، حيث يقول : ان
الكتاب يقدم « دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط » .

ومع ذلك فاذا كانت هذه الدراسة قد انتهت الى أن قصائد رامى
« مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللامعة » ، والى أن شعره هو
« شعر الصاحبات التى ترن رنيناً عالياً يؤثر فى الأذان » ، والى أن آراءه
« آراء مختلفة بل متناقضة فى الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعى
للكتاب عنه أصلا ، وفى كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد خافه التوفيق فى تطبيق منهجه
السياسى فى النقد على أديب « لى يحيى حقى » وروائى مثل الطيب صالح ،
وشاعر مثل أحمد رامى ، فقد كان موفقا غاية التوفيق فى تطبيق هذا
المنهج على أدباء آخرين .

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى استهلال كتابه بمقال عن لطفى
السيد ، لأنه اذا لم يكن لطفى السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحي المعروف
لهذه الكلمة ، فان ما تركه من بصائر فكره على حياتنا الأدبية ، كقيل
يوضعه فى مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين . والواقع أننا
لا نستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذى قام به طه حسين فى حياتنا الأدبية
والمنهجية بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره أستاذ طه حسين من
ناحية ، والأب الروحى للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، وأستاذ الجبل
كما يصفونه من ناحية ثالثة وأخيرة ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض
الأعمال الأدبية مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل أو « عودة الروح »
لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت
الجهير فى المدينة التى كان شعارها « مصر للمصريين » . ومن أجل هذا

كله كانت الصلة بين لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة في بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » .

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين مصطفى كامل وبين لطفى السيد فى أوائل هذا القرن . وكان محور هو الكيفية التى تبنت بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العربية ، واحتل الانجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تعاني حزنا مريرا ويأسا رائعا ، وتبحث بالمحاح عن يخرجها من مرارة اليأس وقاع الهزيمة . أما مصطفى كامل فكان يرى بماطفته المشبوبة وخياله الجامع انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شئ . بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقل المتزن ان الخروج من الأزمة انما يكون بالإصلاح الواقعى الهادئ . والعمل المرحلى المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية . والذى يعنينا الآن أدبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج الأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل . كما ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة . وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الإصلاحى .

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الناصر أحمد عرابى ، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان يتنادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٣٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء . هذا على الرغم من إيمانه بالحياة الديمقراطية ، ومبادئه ماقامة بلان يمثل رأى الشعب . ومثل عمله لمصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعاره المعروف « مصر للصيرين » .

اقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد ، تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا إليها بمقاييسنا الراهنة ، ولكن المنهج السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى الفكر فى تيار عصره ، وفى إطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار .

هو وجهه الكليل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها في حجمها الطبيعي ،
وطاوعها الصحيح .

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفي السيد من « أن انتاجه الفكري
الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى « أن الذي
ساعده على أن يحتل مكانه في حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من
أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا في تقديرى حكم جائر لا يتفق
وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غيرنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل
سقراط ، أو ماذا كانت طبقة الاجتماعى ليحتل كل هذه المكانة الفكرية
لا في وطنه فحسب بل وفي العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية
مثل جمال الدين الأفغانى ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة في
الشرق الاسلامى بأسره .

إن العالم يحق هو من يؤثر في الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأمامنا
من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الحسين كتابا ، دون أن يكون لهم أثر
يذكر ، وأمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين
أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا في الحياة الثقافية
آثارا مدوية .. من هؤلاء مثلا الامام محمد عبده الذى استطاع بكتابه
« رسالة التوحيد » و « الاسلام والنصرانية مع العلم والمدينة » أن يشق
مجرى عميقا جارفا في حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين
ما يزيد على عدد صفحات هذين الكتابين . ومنهم أيضا الشيخ مصطفى
عبد الرازق الذى استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن
يشق نيارا جارفا في ميدان الدراسات الفلسفية تنتمى اليه الكثرة من
الاساتذة الجامعيين من أمثال محمود الحضرى وعثمان أمين وأحمد فؤاد
الاهوانى وعبد الهادى أبو ريدة وعلى سامى النشار وغيرهم ، كذلك
استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه « مبادئ علم النفس العام » أن ينشئ
مدرسة بأسرها في ميدان الدراسات النفسية ، تنتمى اليها صفوة من
الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى
الدروبي ويديع الكسم ويوسف الشارونى .

أما لطفي السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير الصام فى
السباسة والثقافة والتعليم فى مصر ، بل تلمذ ذلك الى تطوير عقليتنا
نفسها فى النظر الى أمور الحياة .. نظرة عصرية .

ومن لطفي السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش الى حسين الأديب ،

فيحلل شخصية عميد الأدب العربي وآثاره ، تحليلًا سياسيًا على جانب كبير من الروعة والبراعة مما • فإذا كان لطفي السيد هو نمط المفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فعند رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسي محترف • ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التي ارتبطت بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لحمة أفكاره وقضاياها ، التي كان يؤمن بها بطريقته العنيفة المادية المتطرفة في الإيمان بالأشياء •

ويدل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين في مطلع حياته الثقافية • بحزب الأمة • ، على الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين في مصر ممن عرفوا • بأصحاب المصالح الحقيقية • ، فإن ارتباطه به لم يكن راجعًا إلى التكوين الاجتماعي للحزب ، وإنما كان راجعًا إلى تأثره بشخصية لطفي السيد أكبر رأس مفكر في الحزب ، فضلًا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء المصرية المتحررة في الأدب والحياة • وليس أدل على ذلك من أننا • لا نجد في إنتاج طه حسين الفكري في هذه الفترة المبكرة من حياته ، أي ميل إلى تأييد الاقطاعيين أو النظام الاقطاعي الذي كان يمثل حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية •

وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لا ينضم إلى الحزب الوطني الذي كان حزبًا شعبيًا في ذلك الحين ، لأنها كانت الشعبية التي تتمثل في الجانب السياسي دون الجانب الفكري ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية في كثير من قضايا الفكر • من ذلك مثلاً قضية • سفور المرأة • وتحررها ، وهي القضية التي آمن بها طه حسين كل الإيمان • وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطني • ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب • ومن ذلك أيضًا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وإيمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالي فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الإسلامية •

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذي تم إنشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف إلى جانب السراي • فعلى الرغم من أن حزب الوفد كان

أكثر الأحزاب المصرية قريبا من الشعب وتميزوا عن مصالحه ، بينما كان
الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من
الاعيان والاقطاعيين والمتنفذين المنزلقين عن الحركة الشعبية ، فان رجاء
النقاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتاكيد لم يكن
يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثل هذه الآراء الفكرية
الجديدة الماصفة التي جاء بها طه حسين ، والتي كان من المؤكد أن تصدم
الجاهلير وتثير سخطها » .

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل
طه حسين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب ؟ وهل كان حزب
الوفد في ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التي
جاء بها العقاد ، ويقف في وجه هذه الآراء عندما يجيى بها طه حسين ؟ .

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر
كتابه « في الشعر الجاهل » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد
الذى كان يمثل الجناح المتقف في الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع
عن كتاب الشعر الجاهل ، ولا أدري لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من
بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين . وصحيح أيضا أن رجاء النقاش
يضيف الى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجاهه الى حزب
الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفي
السيه منذ بداية هذا القرن ، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبد الرازق
التي كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها في النهاية أسباب
شخصية لا ترتبط بموقف فكري أو وطني ، وربما كان هذا هو الذى حدا
برجاء النقاش الى أن يعود فيقول : « ولا شك ان هذا الموقف من جانب
طه حسين وفي التقييم السياسى السليم ، كان موقفا خاطئا ولا بد من النظر
اليه على أنه نقطة ضعف في تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف » .

وعلى وجه عام ، كان رجاء النقاش أكثر توفيقا في الفصل بين
مرحلتين حاسمتين في تطور طه حسين السياسى ، المرحلة التي بدأت
بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التي
بدأت برفضه التعاون مع « حزب الشعب » الذى أنشأ اسماعيل صدقي،
والذى كان يمثل الرجعة الفكرية في ذلك الحين ، ثم انضمامه الى حزب
الوفد الذى كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جاهلير
الشعب .

وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقي في قرارها بإخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديد يظهر في حياة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر إلا إذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فإذا أحسنت أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا في صورة الدعوة إلى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربتة بكل ما تملك من أسلحة رجعية . ومن هنا كان اتجاه طه حسين إلى حزب الوفد . وارتباطه بصحافته وجماهيره . وهو الارتباط الذي كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة إلى التجديد في الفكر ، إلى الدعوة إلى التجديد في المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة هامة من مقدسات الثورة .

كان من الطبيعي بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفي السيد باعتباره المفكر الذي تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذي أثر في السياسة أكثر مما تأثر بها ، أن يتكلم عن الصلح الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكري ، وأعنى به العقاد الذي تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه في كثير من الوجوه العلاقة بين ثالث الفكر الإغريقي . سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفي السيد مثل سقراط كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثل أفلاطون كان يحلم بجمهورية فاضلة هي جمهورية التعليم ، أما العقاد فشأنه شأن أرسطو كان يحاول إقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق .

أقول إن إسقاط الكلام عن العقاد بعد الكلام عن كل من لطفي السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا في كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان « محامي العباقرة » أثبتته في كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن إعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد .

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبير من التوفيق في اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذها من حبه للمبكرة مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للمبكرة كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب المصافير في الربيع ، وحتى في مواقفه السياسية كان حبه

للمعبرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف في حياته ، وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل أن العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجد في الوفد شخصا آخر يقوم مقام سعد في نظره ، كذلك يستشهد رجاء النقاش على إعجاب العقاد بالإنسان الفرد والمعبرية الفردية ، أنه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات إلا من خلال عبقري من العباقرة ، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ في مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندي ، وعن دولة باكستان من خلال مؤسسها محمد علي جناح ، وما كتبه عن عصور الإسلام كان من خلال عباقرة الإسلام .

وتامميسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغب يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد ضد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذا منه موقفا عدائيا كاملا . كذلك كان موقف العقاد إلى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذي حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التي تقول بأن « الأمة مصدر السلطات » ، فقد أصر العقاد أن يمرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويدخل ما يشاء . ثم موقفه بعد هذا وذاك في البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، إذ انبرى العقاد يطلتها بأعلى صوته : « ان الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يمتدئ عليه ! » وهي الصيغة التي دفع العقاد عنها فيما بعد تسعة أشهر قضاهما في السجن .

وكما ميز رجاء النقاش في حياة طه حسين بين مرحلتين . مرحلة جزر تلتها مرحلة مد ، المرحلة الأولى هي التي ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب . والمرحلة الثانية هي التي ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية . نجده هنا أيضا يميز في حياة العقاد بين مرحلتين تسيران في اتجاه مضاد للاتجاه الذي سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هي التي ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب . والمرحلة الثانية هي التي انحصر فيها العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكان القدر على حد تصير رجاء النقاش « لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا في مصغر سياسي واحد » .

والذي يعيننا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيري عند العقاد في مرحلته الثانية ، بتصفية القضية الوطنية التي كان العقاد من أكبر المدافعين عنها ، أي أنه عندما كانت الحركة بيننا وبين الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف العقاد وقفته العلاقة في أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا . ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هي القضية الاجتماعية ، لم يستطع العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب ، وبالتالي لم يستطع أن يحتفظ بموقعه في أقصى اليسار ، فخير العقاد المتصل التاريخي المتطور بالنسبة لحركة النضال الشعبي ، بمقدار ما خسر الفكر الاشتراكي مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين .

وبكل شجاعة الناقد ، وإيمانه بشرف الكلمة ومسئولته أمام التاريخ ، يقول رجال النقاش في ختام مقاله عن « محامي العباقرة » : « ولكنني أحب أن أقول هنا كلمة أومن بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقاد لم يكن في فكرة من أفكاره ماجورا ، ومواقفه الفكرية التي لا يوافق عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا » .

عل أنه إذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقاد من هذا الكتاب ليشته في كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقاد في كثير من مواقفه السياسية ، وإن اختلف معه في الكثير من آرائه الأدبية ، ذلك المفكر هو محمد مندور الذي عرف فيما بعد بشيخ النقاد .

وكما وجد رجاء النقاش في « حب العبقرية » مفتاحا لشخصية العقاد ، وحد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه « ببقطة الضمير العام » . ببقطة الضمير العام نوع من المس النقدى ظل ينبض في كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له في كل مراحل حياته . وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعذار ما يبعده عن مسئولية المشاركة في القضايا العامة ، كان يستطيع أن يفتذر بدراساته « الأكاديمية » المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفي بميدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا . الفكر والعمل عنده شيء واحد ، رجلا . . . ارتفعت أعماله إلى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع في شخصه مثلا أعلى للمفكر المصري المتطور ، المشارك في مشاكل شعبه ، المتليم بقضايا عصره . وهذا ما حدا برجاء النقاش إلى أن يقول عنه « كان يتدفق بصورة شبه « غريزية » إلى المشاركة في الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى في هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد

أبدا في تحمله ، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة ، لأنه كان يرى فيها نوعا من البديهيات التي لا تحتاج الى تبرير » .

وأولى مواقف مندور التي استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوريون من معارضة الحكومة الفرنسية إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات في الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم لإلغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم في مصر وحسب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات في اقناع الرأي العام الفرنسي بوجهة النظر الوطنية المصرية .

واحساس مندور بيقظة الضمير العام في نفسه ، هو الذي جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يمثل بالفكرة التي في رأسه ان لم يحلها الى الناس ويوصلها اليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة عندمندور بتغير مراحل تطوره ، فقل ظل يؤمن بشيء واحد لا يتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة - ويميز رجاء النقاش في حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما سماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » ، وهي المرحلة التي كان مندور فيها ينظر الى الانسان نظرة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والمحبة والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى ، ولكن دون تحديد دقيق لمعاني هذه الكلمات .

على أن أهم ما في هذه المرحلة هو دعوة مندور الى « الهمس » او ما سماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو تقيض الخطابة التي ألفها في الأدب العربي القديم ، وبخاصة في الشعر ، فاذا كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحيلة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس . وقد طبق مندور دعوته الى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد الى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبي واسع .

غير أنه اذا كان الهمس في النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب الى الضمير والقلب والصلق من الصخب والعنف » وكان مندور « وهو يبحث في الأدب من الجمال والتهذيب والروح المتواضعة السمحة » قد وجد هذا كله في « الهمس » لا في « الخطابة » ، فلا أدري كيف تتفق هذه الدعوة مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكد في شخصية مندور من أنه كان « بطبيعته حاراً عنيفاً وصريحاً في آرائه ، وكان يحتاج الى جريدة متطرفة

لتحتمل أرائه ، لا الى جريدة حادثة وديمة تميل الى المسائلة في اغلب الأحوال .

عموما ، فان الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة في شخصية مندور ، يعودنا الى الكلام عى المرحلة انتانية من مراحل تطوره الفكرى وانتقضى معا . وهى المرحلة التى بدأت بخروجه من الجامعة بعد صدمات علمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة لينخوض معارك اجتماعية أكثر دويا ، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها ، ثم اتجه الى العمل فى الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصرى» و «صوت الأمة» و «البعث» ليحتمل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عتيفا .

والواقع ان اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية اكسبه خبرة اكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالطفرة الى نزعة يسارية واضحة ، قوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتاج الى مجتمع فاضل تسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان عتس من البؤس الاجتماعى ، والبؤس الاقتصادى ، والبؤس السياسى .

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة ، تعتبر نموذجا ممتازا للفكر اليسارى الوطنى ، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر اعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والمهد لها . فيها نادى بمساهمة العمال فى الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيداً للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على النزوات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة . وهى جميعا من الأهداف التى حققتها الثورة ، والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسيا واقتصاديا . ولولا ذلك ، فان التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى « الطبيعة الوفدية » هو أن ينفصلوا عن الوفد لانشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد . وهذه لفئة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى ، كما تدل على احساسه بالهتمية فى حركة التاريخ .

والذى يعيننا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى ، بدأ منهج مندور فى التقه يتبلور متجها من المرحلة الجمالية التأثيرية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيدىولوجى » ، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيدىولوجى بحق أن ما كان

يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يصعد له مكان في عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه مارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطورها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » .

لقد قام مندور بدور عميق وعريض في حياتنا النقدية ، وترك بصماته على أعلام الكثيرين من أبناء هذا الجيل ، كتابا وأدباء ومفكرين وصحفيين ، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعا امتدادا مندوريا أصيلا ، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقد .

ولا تقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربى فى مصر وحدها، بل تعدى ذلك عنه رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربى الكبير ، وما شاهده من حركات التحرر التى تردد صداها فى الأدب شعرا ونثرا ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر ، تأكيدا لإيمانه بوحدة الأدب العربى من ناحية ، وتأكيدا لإيمانه من ناحية أخرى . بما يتم بين آداب الأمة العربية فى كل أقطارها من تأثير متبادل قوى » .

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السودانى الطيب صالح، وأخرى عن الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، ثم دراستين أحدهما عن الشاعر الفلسطينى سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطينى الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الأخير نقف وقفة أطول .

أما محمود درويش فهو شاعر عربى شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين داخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عندما تحولت المسألة الفلسطينية الى اعلان رسمى بقيام دولة اسرائيل . وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هي : « عصافير بلا أجنحة » و « أوراق الزيتون » و « عاشق من فلسطين » و « آخر الليل » و « حبيبتى تنهض من نومها » و « العصافير تموت فى الجليل » . أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية فى اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة فى النظام الاسرائيلى ، التى تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة فى العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتفليخ نفسها بغلاف ديمقراطى زائف . يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة » .

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة ، أن يصبح فى

طليبة تلك الحركة الشعرية الجديدة ، التي تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتشعلها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة . أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربي الجديد في الأرض المحتلة ، فهو اتجاه « الشعر الجديد » الذي يعتمد على وحدة « التفعيلة » بدلا من وحدة البيت . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش « أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية في الوطن العربي خارج الأسوار الحديدية التي خلقتها إسرائيل ، لتحول بين العرب في الأرض المحتلة ، وبين أي تأثير قد يأتيهم من الخارج » .

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفني أقل قيمة ، ولكن محمود درويش في تقدير رجاء النقاش « ليس من هؤلاء » ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية إلى جانب ولائه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير . أنه شاعر ترنمه قضيته وفنه معا . « وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش ، أما المبالغة في تقديره فنيا إلى الحد الذي يوصف فيه بالعالية ، ويقال إن شعره « نسيج فني » صالح تماما لأن يكون « نسيجا عالميا » . بل وإلى الحد الذي يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على أنه نموذج الشعر العربي العالمي ، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية في الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أي أديب شاب دون الثلاثين من عمره ، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القية الفنية .

وصحيح أن المستوى العالمي في الفن ليس لغزا من الألغاز ، وصحيح أن الطريق إلى العالمية هو طريق البساطة والايان والتعبير عن تجربة إنسانية عاشها الفنان بأمانته ووجدان متيقظ . ولكن الصحيح بعد هذا ، ذاك أن « العالمية » التي تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية في هذا الوقت مالفات شيء ، و « العالمية » التي تعنى إضافة هذا الشعر إلى التراث الإنساني بعد عشرات السنين شيء آخر .

وهذا يعني هو فارق ما بين **والت ويتجان** وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الإنسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر أناسا بالذات ، وعندما يقول **والت ويتجان** :

« أنا أتى مع الموسيقى قويا ، مع زمامري وطبول ، أنا لا أعزف

أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتل والمقهورين ، فنحن نخسر
المعارك بنفس الروح التي تكسب بها المارك • فالف مرحى للذين فشلوا ،
للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر •

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه **الوسطو** ،
والذى يرتفع من المحسوس الى المقول ، ومن البصر الموحى الى البصيرة
الملهمة ، ومن الجزئى الخاص الى الكلى العام ، بل نحس بذلك الروح الكلى
العام الذى يحتوى فى داخله على الشيء وتقيضه معا ، أو على السلب
والإيجاب جميعا ، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب

ولا نخجل

ونعرف كيف تمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل

ونعرف كيف نبني المصنع العصرى

والمنزى

ومستشفى

ومدرسة

وقنبلة

وصاروخا

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعار

حيث الخطاية والمباشرة ، التي تخرج من الجزئى الخاص لتعود فترتد
إليه ثانية ، والتي لا تزيد كثيرا عن معانى الفخر والحماسة التي تجدها
عند شاعر جاهل من طراز **عمرو بن كلثوم** فى معلقته الشهيرة ، وإن
استخدم الشاعر الفلسطينى الفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على
أوتار تهز أعماقنا من الأعماق ، لأنها أوتار الجرح العربى الكبير •
فلسطين

إن شعر محمود درويش تعبير فنى صادق عن مأساة الشاعر ومأساة
وطنه وأمله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم
يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون أن يكفى هذا لأن يوصف بالمالية ،

ودون ان يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيا ووطنيا وعلى
المستوى القومي .

في بحيرة من الزيف النقدي تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفي
مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير ، وبمبيدات عن تجمعات « الشلل »
تلك التجمعات تحت البشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين الواضح في
التعبير والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع فنديلا يضاه في دهاليز الثروة
الأدبية ، وخطوة فسيحة على الطريق الى منهج نقدي أكثر شمولاً وأكثر
تطوراً . ان كتاب رجاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية
تقييم من جيل جاء الى جيل مضى .

في الشعراء

- ثورة على أمير الشعراء
- شاعر الإلتزام والإغتراب
- أمل جديد للشعر الجديد

ثورة على أمير الشعراء

✽ الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر
شوقي ، انما هي في صميمها احسد ابعاد
الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في
مظهرها اللغوي الا مجرد ثورة الناقد الحديث
على الشاعر الكلاسيكي الجديد .

شوقي والعقاد .. هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذي جاء منه الآخر ، وصب كل منهما في واد يختلف عن الوادي الذي صب فيه الآخر . فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران في بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبداً ، وإن قدر لأحد التيارين أن يطغى على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وإن قدر المدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هي طبيعة الأشياء .

وإذا كان التيار الذي شقه **العقاد** في مجرى حياتنا الشعرية ، تياراً عنيفاً جارفاً ، أخذ في طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شيء فلأنه في الحقيقة لم يكن تجديدًا ولا إصلاحًا ، ولا كان مجرد دعوى إلى اتجاه جديد ، وإنما هو في صحيحه ثورة .. ثورة لا تقف عند البعد الأدبي أو الثقافي وحده ، وإنما تتمدد ذلك إلى البعدين الطبقي أو الاجتماعي ، والفكري أو الأيديولوجي . فضلاً عن البعد الرابع الذي تمثل في النضال السياسي في ذلك الحين . لذلك لم يكن عبثاً ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة « الديوان » في عام ١٩٢١ ، أي في أعقاب الثورة الوطنية الكبرى .. ثورة ١٩١٩ التي فحرت شهوة البحث الحر الطليق في كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفضت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعي السكوت » التي كثيراً ما كتمت الأفواه وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعي بنشوب الثورة ايذاناً لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق في التفكير والتعبير ، وإيذاناً للعقاد بإعلان « مذهبه الجديد » في النقد ، الذي وصفه بأنه مذهب يقيم « حداً بين عهدين » .

على أننا لن نستطيع إدراك أبعاد هذه الثورة التي أقامت حداً بين عهدين ، ما لم نحاول قبلاً أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذي تار عليه العقاد ، وإعنى به عهد شوقي ، أو العهد الذي عاش فيه ذلك الأمير .

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد شوقي وتاريخ وفاته ، ترينا ان الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة عادلة ، يقع شطرها الأول في آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها الأخير في مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده في عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما ، قسمت ناصفة بين جيلين ، جيل يولى مع قرن ، وجيل يصعد مع قرن .

غير أن خروج شوقي الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع ، لا يلقى الوراثة الشعرى الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقي أرضا خلعت تماما من أى نبات شعري ، أعنى لم يهبط « بصا ساحر وقلب نبي » ليبث الحياة فى أرض خلعت من كل حياة ، وانما هبط شوقي ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة هامة من مراحل تاريخنا الثقافى ، هى المرحلة التى اصطلاح على تسميتها بمرحلة البحث ، والتى كان « البارودى » رائدها على صعيد الشعر ، و « محمد المولى » رائدها على صعيد النثر ، ومن رانهما « الشيخ حسين المرسفى » النائد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى ، لم تكن انتفاضاتهم انفصالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لمواجى الثورة العربية التى هبت فى تلك الأيام نطالب بميث الحياة أو بتجديدها ان صبح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك فى المطالبة بال دستور ، أو فى المناذاة بالتححرر من السيطرة الأجنبية ، أو فى الثورة على الظلم والفساد الاجتماعى .

وصحيح أن الثورة العربية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى تقديرها ، فقد استطاع البارودى أن ينقلها فى شعره من « ثورة عراقية » الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمان بعيد .

وهكذا استجاب لحركة البحث التى قادها البارودى شاعر بعد شاعر ، حتى كان شوقي الذى أمسك بالحيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة ، ويستهل به مرحلة تالية ، هى المرحلة التى اصطلاح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وفرق ما بين المرحلتين . . مرحلة البحث ومرحلة النهضة ، أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة

السلف ، أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية القصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية . وكان البارودي هو فارس هذه المرحلة ورائدها الأول ، لا انطوى عليه شعره من فخامة اللفظ وبلاغة العبارة ومثانة التركيب المعمارى ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة، وهذا ما فسره الشيخ حسين الرصفى فى كتابه « الوسيلة الادبية » بقوله عن البارودي انه « لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية ، غير أنه لا بلغ سن التمثل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرتة ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التركيب العربية ، ومواقع الرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبما تقتضيه المعانى » . ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة » . ثم جاء من صنعة الشعر باللائق » .

وان البارودي يُعبر عن مفهومة للشعر . وهو المفهوم الذى كان مطابقا للمقاييس السلفية فى نقد الشعر فيقول : « خير الكلام ما اختلف الفاظه ، واتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد الرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعمسف ، غنيا عن مراجمة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » . وفى هذا امتياز البارودي وتميزه فى وقت مما عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يمثلون صورة الشعر العربى القديم، غير أن البارودي يصدر فى تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الضموض وتكتب له الريادة .

وما هكذا كان شوقى رائد مرحلة النهضة . فقد جاء شوقى فى ختام المرحلة البارودية التى اقتصرت على بحث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة . ليحاول انهاضه عن طريق آخر ركيزاته المحوريتان هما التجديد والابتكار . فهو عميق الضمور بما ينبغى أن يكون عليه الشعر فى عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن ابواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق ارحب امام القصيد الضمرى . وهذا ما عبر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمننا فريق يحقر الشعر ، وفريق منا معشر الشباب يضررون للشعر العربى عداوة من جهل الشيء ، ويرون بينه وبين الشعر الأفرنجى بعد ما بين المشرق والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغى أن يؤخروا إلا بما تركوا ، وأن المستول عن خروج الشعر بعدهم انما هو الحلف القوط والوارث التلاف » .

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه في تحرير الشعر وتطويره
والخروج به من « ضيق التقليد إلى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقي أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته
الفنائية الخاصة التي تمثلت فيما طبع عليه من سلامة اللفظ ، وعذوبة
السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر
الأخرى ، التي اطلع عليها أثناء بعثته الدراسية في أوروبا . وقد بدأ
محاولاته بتطوير القصيدة الفنائية التي كان يغلب عليها طابع المديح
التقليدي ، وهو المديح الذي يستهل بمطالع في الوصف أو الغزل ،
ولما كان باب التجديد في المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شوقي
أن يجعل التجديد في الاستهلال الوصفي أو الغزلي ، على نحو ما فعل في
همزته المشهورة التي مدح فيها الحديو توفيق والتي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والقواني يفرهن النشاء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقي على
الفور إلى التماس التجديد في فن آخر لم ترسخ فيه أقلام التقليد ، ذلك
هو الفن المسرحي الذي عاشه شوقي في باريس ، حيث يهرته سيطرة
برقناو بأدائها الرائع في مسرحيتي « كليوباترة » للشاعر المسرحي « إميل
مورو » و « جان دارك » مؤلفها جيسل بارويه . وكانت أولى محاولاته
مسرحية « علي بك أو فيما هي دولة المماليك » التي نظمها في باريس عام
١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية هي الأخرى
لم تحظ بعناية الحديو توفيق ، وبالتالي لم تقدم على المسرح ، فانصرف شوقي
عن الفن المسرحي منذ ذلك الحين ، وإن عاد إليه بعد ذلك في أواخر حياته .
فنظم أربع تراجمديات شعرية هي : قمبيز ، ومصرع كليوباترا ، ومجنون
ليل ، وعنترة ، بالإضافة إلى أميرة الأندلس التي كتبها نثرا وليس شعرا ،
وبالإضافة أيضا إلى كوميدياه المدونة الست هدى ، وحتى في عودته إليه
رأيناه يجارى الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر أداة لتأليفه
المسرحي ، فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التي كتبها نثرا . ويجاريهم
أيضا في اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحياته ، وذلك باستثناء
كوميديا « الست هدى » ، التي لجأ فيها إلى تصوير قطاع من حياتنا
الاجتماعية المعاصرة .

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا إلى التجديد ، فترامى له أن

يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسي « لامرتين » ولكن القصيدة فقت بعد إرسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة « لافونتين » حكايات تروى على لسان الميسوان والطير ، وتخطب أطفال المصريين ، عمام يألون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ في العربية ما يسمى « شعر الاطفال » ، ولكن شوقي لم يقطع في هذا السبيل أكثر من خمسين حكاية . توقف بعدها ليتجه الى معالجه « الشعر التاريخي » في قصائده المطواة التي استهلها برأئض الشهيرة « كبار الحوادث في وادي النيل » ، وهي أشبه بشريط سينمائي يستعرض فيه تاريخ مصر ، منذ أبعد الأزمنة وأقدم العصور ، وفيها تستشعر مدى حبه لمصر ، وإحساسه القوي بأمجادها الغابرة . كما في قوله :

وبينا فلم نخل لبنان وعلونا فلم يجزنا علا

والتي وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن يتفرد وحده في باب » .

والذي يعنيها من هذا كله ، هو أن شوقي على الرغم من محاولاته في التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكي الذي استهله البارودي فيما عرف بمرحلة البعث الشعري ، وجاء شوقي ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة . أي أن شوقي لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودي ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكي القديم والشاعر الكلاسيكي الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبي عند كليهما ، هي نفسها مقاييس النقد التي نادى بها الشيخ حسين المرصفي ، ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكي عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثة عند العقاد ، وبالتالي كانت الهوة الكبيرة بين شوقي باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكي ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تتطابق ومواصفات هذا الشعر .

والواقع أن ثورة العقاد النقدية على شعر شوقي ، إنما هي في صميمها أحد أبعاد الثورة العامة التي شنها العقاد ، ولم تكن في مظهرها الفني الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكي الجديد . فالعقاد كان يصدر في هجومه على شوقي ، عن عداء شديد لكل ما ينتمي اليه هذا الشاعر طبقيًا وقوميا وعلى المستوى الوطني . ففي الوقت الذي

كان العقاد فيه ينتمى الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب ، كان شوقي الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر ، ينتمى الى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع . وبينما كان العقاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية الأصلية ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الاجنبى ، كان شوقي يحكم نسبه التركى والشركسى يفترق الى الاحساس الاصيل بالقومية المصرية ، التى كتبها ما كان يصدر فى تعبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى . وبينما كان العقاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قوى الاستعمار ، وينتمى صراحة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقي يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاء العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

لهذه الأسباب مضافا اليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفما ونوعا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقي ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الانفخيلة . مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسة تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احدهما الأخرى كأرواح ما يكون التكميل . وبحيث يصدر فيهما مما عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكرة والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة ار مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى ، وتضفى عليها ما لها من قيمة ومعنى .

وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيدهِ فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقي و خليل مطران و لطفى السيد و طه حسين و محمد حسين هيكل و على و مصطفى عبد الرزاق) تبدو معادية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، اذ ربطت مصرها

بأحزاب الأقلية من الأحرار المستورين . الذين ربطوا مصيرهم بالملكية
المستبدة مهادنة الانجليز . وبهذا اقترنت الثقافة في أذهان شباب
العشرينات بالانحلال عن المد الثوري التحرري . سواء في وجهه
الديمقراطي أو في وجهه الوطني ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا
التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية ، مؤكدا
الا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين
هم الثوار ، وأن مكان المثقفين ينبغي أن يكون دائما في طليعة الكفاح
الثوري .

لذلك فالثورة العقادية - كما سبق أن اشرنا - إنما هي في
محتواها الطبقى ثورة البورجوازي الصغير على الاقطاعي الكبير ، وفي
محتواها الايديولوجي ثورة الفكر الليبرالي الحر ضد نوازع التقليد
والمحافظة . وفي محتواها السياسي ثورة الوطني القومي المتف ضد
العناصر المخيلة أو الفاخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار
الأجنبي .

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان
التغير الذي قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخي ، ويدفع
اليها تطور المجتمع . وليس هو التغير القشري البسيط الذي يقف عند
مجرد التجديد أو الإصلاح ، بل هو التغير الجذري العميق الذي يتجاوز
هذا كله الى الثورة التي تقيم حدا بين عهدين ، أو التي تفتح صفحة
جديدة في حياتنا الثقافية . وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبه
النقدي الجديد بأنه « **مذهب انساني مصري عربي** » - انساني لأنه
يصر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوذة
سواء في زيف الفن أو في تمويه الكلام ، كما انه ثمرة تفاعل الواهب
الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصري لأن دعائه
مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم انفسهم بمصرية هذه
الحياة . وعربي لأن لفته عربية : « فهو بهذه المثابة - كما يقول العقاد -
الموروث في أعم مظاهره الاعرابيا بحثا ، يدير بصره الى عصر الجماهير » .

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نرى العقاد على
شعرا - الخليل المأخوذ (البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى
هذه الأبعاد جميعا ، فشعرهم ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لم يصدر

عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصري ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصدا ، فإذا ما توقف المقاد عند شوقي ، كانت الوقفة التي لا يكتفى فيها بتجريد من امارة الشعر ، بل يتجاوز هذا الى الطعن في شاعريته « فإذا كانت ثمة « امارة كذابة » في الدنيا ، فهي امارة هذا الذي لا يكفيه أن يعد شاعرا حتى - يعد أمير الشعراء - وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة - ألا ليت ناظمتنا قد سلمت له شاعرية الحس في هذه الأبيات ، فيكون له بها بعض الفنى عن شاعرية النفس والروح ! »

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به المقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفي ، على نحو ما كان شعر شوقي امتدادا لمرحلة البعث التي استهلها البارودي بشعره . وهذا ما عبر عنه المقاد تعبيرا هادئا وهو بصدد تقييم شوقي تقييما عاما ، واضعا إياه في إطار عصره ، ناظرا اليه من منظور تاريخي ، فهو يقول عنه انه « كان علما للمدرسة التي انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التي تفرقت في شعراء عصره »

وقبل أن نتقل من التنظير العام الى التطبيق المعنى ، الذى ينصب على أبيات بعينها ، ويتناول قصائد بالذات ، ينبغي لنا أن نتعرف على المستوى الذوقي في الجيل الماضي ، وأعني بالمستوى الذوقي مستوى القطب السالب في عملية التفاعل الثقافي وهو القاري ، بعد أن تعرفنا على المستوى الأدبي الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند المقاد ، فالشاعر في رأى المقاد قلما يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هي أيام الشباب . وذلك على العكس من القاري الذى يمضى في سبيل الارتقاء ذوقيا وجاليا وعلى المستوى الشعوري ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى في خط سيره الطبيعي ، فإذا حدث تغير في موقف القاري من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقي الأمس هو شوقي اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقي وقتي ومرحلي ، لا يحمل في طياته عناصر البقاء ، فضلا عن وصفه بالخلود .

ونعود الى وصف المقاد لشعراء الجيل الماضي وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد . انه كان « عهد ركافة في الأسلوب وتمتر

في الصياغة تنبؤ به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية التسوية ، أو يبت سائح الجرس . فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان .

ومدار الخلاف بين شعر شوقي ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين ، محوريتين ، أحدهما تناول ما اصطلاح على تسميته بالشكل ، وتناول الأخرى ما اصطلاح على تسميته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ بتلك الثنائية المشهورة التي تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالي لم ينفق الوقت ولا الجهد في التعرف على أي القطبين يسبق الآخر ؟ فإذا كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن ذاته الفردية وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفي بين وجهي العملية الإبداعية ، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية العضوية في الكائن الحي .

أما هذان الامران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقي ومدرسة « التجديد » التي نشأت عند أوائل القرن العشرين . « فرجع أولهما الى النظم والتركيب ، وخلصته ان القصيدة هي وحدة الشعر .. وانها خليفة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية وتميز بالموضوع والعنوان » .

« والآخر يرجع الى لباب الفن في الشعر كما يرجع اليه في سائر الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء ونمثيل ، وخلصته أن الشعر تعبّر عن النفس الانسانية في الطبيعة وفي الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف في جملته ، دون التفات الى الأحاد المتغيرة في الأحاد والسمات . وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليديه ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة » .

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائد بعينها من شعر شوقي ، لبضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التي ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتي أصبحت من القواعد الأساسية في تراننا النقدي الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقي يستطيع أن ينظم بمهارة فائقة ، ويوجد في الصناعة ما شاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من نظمه شعرا ، بل تظل قصائده - في رأي العقاد - نثرا . فعناية شوقي بالجانب السطحي من الشكل كالألفاظ والأصدا والتشبيه البعيد المثال

وغير ذلك من ألوان التجميل والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقي بما ينطوي عليه من طاقة الإبداع الذاتي وحرارة الخلق المفوى ، وليس أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التي أقدم عليها العقاد ، بتغيير مواضع الأبيات في إحدى قصائد شوقي ، دون أن يحدث أى خلل فى بناء القصيدة ، لأنها فى رأى العقاد ليست البناء العضوى المتناسك أشلاء وأعضاء ، وإنما هى أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الواحدة •

وحرص شوقي على شكل الشعر ، وإن جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعاني ما يسهل أدائه ويحلوه صداه ، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض الى النقيض - ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقي التى نظمها على قبر نابليون ، فإذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاءها
وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سبحانه ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة الى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقي استباح أن يذئذ ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونقمية أوقع • فإذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحي من الشكل ، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد شيئاً من جوهره ، على أن يكون شعراً عظيماً بحق ، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد ، هى أن شعر شوقي لا يمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم •

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقته بين « النظم » وبين « الشعر » ووصفه لشوقي بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل فى تفرقة أخرى جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها إلى أن شوقي شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع • فنجد العقاد أن

شعر « الصنعة » شيء يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوي إلا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالي من راحة الحس ورقة الذوق ، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيه وجه إنسان . وفي رأى العقاد أنه « من هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره » . أما الفارق بين هذا الشعر وبين « الشخصية » ، فهو أن الشخصية تعطينا الطبيعة كما تحسها هي ، لا كما تنقلها بالسمع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك « فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق بعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة » . وتأسيساً على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائد للمعتبي في الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائد لشوقي منها مثلاً قوله في الهرم :

هو بناء من الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق
وقوله في أبي الهول :

تكاد لاغراقها في الجسود
إذا الأرض دارت بها لم تدرك

وقوله في عبده الخامل :

يسمع الليل منه في الفجر يا
ليل قبضى مستهلاً في فراقه

وقوله في رثاء جودجي زيلان :

نوابغ الشرق هزوه لصل به
من الليالي جمود اليأس السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات في تجويد « الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايها نفسية أو صفات

شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبر عن احساسه الخاص بالحياة .

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فاذا به يعربها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكشف عما وراء اللفظ الخادع والتشبيه البراق من خواء في المعنى . فيعد أن يتساءل العقاد : هل في الدنيا ما هو أبعد للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وأطلق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل في الدنيا شيء يحس به الشاعر ويفنى له اذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي:

مرجبا بالربيع في ريعانه
وبأنواره وطيب زمانه
زفت الأرض في هواكب آزا
ر وشب الزمان في مهرجانه
نزل السهل ضاحك البشريشي
فيه مشى الأمير في بستانه
صبغة الله أين منها رفائيل ومنقاشه وسحر بنانه

وهنا ينير العقاد قضية الشعر في علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة في الأسواق ليحصل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فاذا كان الباعة في الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفلفل العجب ، والتمر حنة روائح الحنة » فما هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف ، ليحولها الى بناء هندي بارد ، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شيء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة . فاذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة في الأسواق ، لا يبقى فيها من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل .

فاذا عرفنا أن مشية الأمير في بستانه كمشية كل انسان في كل بستان ، وأن الأمير قد لا يكون في اسمه حالاته ، لأنه قد يمشى في مبادله فضلا عن انه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى ديسا لا بهجة له ولا وسامة ، اذا عرفنا هذا ، عرفنا بالتالي أن هذا التشبيه ، البلاطى ، الذى يلحق الربيع بديوان التشريفات ، لا شيء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر . واما أن صيغة الله خير من صيغة رفائيل ، فهي عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال في الفن شيء والجمال في الطبيعة شيء آخر . وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعني كما يتماها ويحس بها ، لا كما هي في الواقع الخارجي ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف الى ذلك أن رفائيل رسام البورتريهات والشخص المقدسة ، ليس هو الذي يضرب به المثل في تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء الى جانب افتقارها الى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا الى الذوق في الفن والعلم بالتاريخ .

والذي يخلص اليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقي بالتشبيه جعله ينظر اليه على أنه غاية في ذاته ، وليس وسيلة الى غاية أبعد مدى . وكرر أهمية - فليس الفرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية . واما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس الى أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارئ ، وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء في « الديوان » هو من يشعر « بجوهر الأشياء » لا من يصدها ويحس أشكالها وألوانها . ومزية الشاعر ليست في أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، واما مزيتة أن يقول ما هو . ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه في شعر شوقي ، وكيف أنه أسرف في استخدامها مجازاة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة الأصل المطبوع بالصورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هي التي قادته الى البحث في الجوهر الحقيقي للشعر ، والذي يقاس به صحيح الشعر من زائفه . وعند العقاد أن « الملحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو أوجاعه الى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر المطر . فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية » .

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الإيجابية التي أضيفت الى تراث
التفدى الحديث ، وهي قيمة « الصديق الفني » الذي يختلف عن الصديق
الخارجي وهو الواقع المحسوس ، وقد تبدلوا قيمة الصديق الفني بدمعة
في أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا اذا وضعناها في إطارها التاريخي
أدركنا مدى النضال الذي ناضله العقاد من أجل إرساء هذه القيمة . فقد
بعت في ذلك المين وكانتها بدمعة تدعو الشعراء الى الخروج على المألوف ،
بل وتدعوهم الى هدم الفروع والأصول ، ففي الدعوة الى الصديق الفني
خروج على « الخير » في البلاغة العربية ، وهو الذي يقوم على الحكم الأخلاقي
على الواقع الخارجي ، كما أن فيها طاحة بركن هام من أركان الصورة العامة
لنبي شوقي عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الأقدمين . وقد عمد العقاد
الى أحداث ضجة في صفوف الشوقيين ، عندما تناول سينية شوقي في
الأندلس التي عارض بها سينية البحتري في إيوان كسرى ، واعتبرها نقاد
ذلك المين آية من آيات الإعجاز الشعري ، تفوق آية الشاعر العربي القديم
فقد استخدم العقاد قيمة الصديق الفني للكشف عن شاعرية التقليد في
قصيدة شوقي ، وشاعرية الأصالة في قصيدة البحتري ، وبالتالي للحكم
بالزيف على شعر الأول ، وبالصديق على شعر الأخير .

فيعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذي حدا بالبحتري الى نظم قصيدته
والذي هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الإيوان من صنع المجوس
والبحتري مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن
البحتري عربي والإيوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة
أقدم من الإسلام، ذهب الى أن « الإحساس الفني » معظمة الإيوان من ناحية
والاحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى . هما اللذان شكلا ما سماه
العقاد « بالموقف » في القصيدة ، الذي هو باعها الأول وغايتها الأخيرة ،
« هنا يقابل العقاد بين أسى البحتري في قوله :

حلم مطبق على الشك عيني

أم أمان غبرن ظني وحلمي

وكان الإيوان من عجب الصند

سمة جوب في جنب أرعن جلس

وبين ما سماه « شعوعة » شوقي في أساء حين يقول للسفينة القادمة

الى مصر :

فسي مرجل وقلبي شراع

بها في الدموع صبري وأرسي

او حين يقول ان سواقى الجيزة انما تضج اليوم لانها تبكى على
وهيس ١٠٠

اكثرت ضجة السواقى عليه
وسؤال اليراع عنه بهمس
او حين يقول فى وصف الأهرام وأبى الهول :
وكان الأهرام نيران فرعو
ن ييسوم على الجبابر نحس
او قناطره تائق فيها
أثف جاب وألف صاحب مكس
روعة فى الضحى ملاعب جن
حين يشقى الدجى حماها ويضى
ورحين الرمال أفضس الا
أنه صنع جنة غير فطس

فكل هذه فى رأى العقاد شعوعة لا شئ فيها من صدق الاحساس ،
ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبى الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين
كان الفطس من أبى الهول حين بناء أولئك الجنة الذين براهم شوقى من
داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطر من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟
ولماذا تكون القناطر روعة فى الضحى وملاعب جنة فى الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المغارة التى عقدها بين قصيدتى الشعارين
العربى القديم والحصرى الحديث ، الى أن المحك فى أصالة الأول مرجعه الى
قيمة الصلق الفنى التى هى أساس الموقف فى القصيدة ، والذى هو بدوره
باعتها الأول وغايتها الأخيرة - وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عند
الآخر ، التى ينسب فيها الموقف ، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتفوق
الكلام - وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التى
أرساها فى نظرية الشعر ، والتى مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية
الشاعر - وأن الشاعر الذى لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف -

وناسييسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يفرق العقاد أخيرا بين
ما سماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا الى أن شوقى شاعر نماذج
وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الانسانية - ولا يعنى العقاد

بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون في ذلك الحين ، وإنما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذي يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون . ولا بد من أجل هذا أيضا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف الى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم في الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم في الحياة بأسباب جديدة .

ولكن شوقي يفتقر الى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق في شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثي ، ولو كانت لعدد كبير من الأشخاص . فعلى كثرة ما نظم في مدح الأمير عباس الثاني ، لا تعرف في رأى العقاد من هو الأمير عباس الثاني ، ولا نستطيع أن نتعرف على نفسيته ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التي يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ . وعلى كثرة ما نظم في رثاء الكبراء والوزراء ، لا تعرف في رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، الا في أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية . بل يذهب العقاد الى أن أيسر ما تمتحن به مراثي شوقي ، أن تبدل أسماء المراثيين فلا يتبدل شيء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء .

ولا فرق عند العقاد بين « الشخصية » في قصيدة الشعر ، وبينها في المسرحية الشعرية ، فالروايات التي نظمها شوقي خلقت هي الأخرى من « الشخصيات » التي تداخلت فيها ملامح الإبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وإنما فضل التحضير والتصوير .

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » في مسرحيات شوقي وفى مدائحه ومراثيه ، إنما يرجع في أسبابه النفسية الى اختفاء الشخصية في نفسه ، كما يرجع في أسبابه الفنية الى وقوفه عند شعر النموذج . وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الابتكار ، وإنما هو يعترف به كمرحلة فنية في تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التي يقف عندها الشعر في مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل تفسوجا ، والأقل قيمة ، والتي لا بد لتطورية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى . تلك هي المرحلة التي تسمى بشعر الشخصية ، والتي جعلت في العقاد أول رسول لها في العصر الحاضر ،

على نحو ما وجد شعر النماذج في شوقي رسول الكبر في العصر الحديث
بل خاتم رسله أجمعين *

وهذا هو ما عاد العقاد الى تأكيده في المهرجان الذي أقيم تجديدا
لذكرى شوقي ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تتمدد الآراء والأذواق
في انظر الى شعر النماذج ، فلا بد له من صفحة باقية في كل أدب وكل
لغة . وصمغته الباقية في اللغة العربية مقرونة باسم « شوقي » في الأدب
الحديث » *

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقي ، وهي الثورة
التي استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين
الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الإبداع ، وأن تقيم أول
محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق الذهني بين نظرية النقد
ونظرية الشعر * والحق أن العقاد استطاع أن يجمع في شخصه جملة
الافتكار والآراء التي تفرقت في كتاب عصره ، وأن يركب قمة المد الثوري
في ذلك الحين ، منبنيا أشد الاتجاهات الثورية تطرفا سواء على المستوى
النقائي أو على المستويين * السياسي والاجتماعي ، مبلورا في نهاية الأمر
ما يمكن ان بوصف بأنه ثورة في فكرنا العربي الحديث ، ثورة حققت
الكثير من الانجازات النقدية ، وجملت من صاحبها بعلوه أميراً للشعراء ،
وكان لها من الاسماء ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعد
ناقد ، وأديب بعد أديب *

ولكن ثورة العقاد - وتلك طبيعة الثورات - لم تواصل مسيرتها
الصاعدة في رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور في مضمون
الثورة ، ولا لتقصير في شخصية الناشر ، ولكن لأن العصر الذي عاش فيه
العقاد قد تغير ، فكان لابد من أن تتغير بالتالي الركائز المحورية التي ينهض
عليها العصر الجديد *

لقد انسلت الديمقراطية الليبرالية التي عاش العقاد في ظلها ، والتي
ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن سعد وعلول في عام ١٩٣٦
سيرة وتحية لذلك العهد الذي انقضى ، وبانقضائه أحس العقاد أنه يعيش
في عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور لويس عوض
قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ،
فلا هو قادر على مجازاة اليسار المتطرف الممثل في التنظيمات الشيوعية
ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل في جماعات الإخوان

المسلمين ، ذلك لأن إيمانه بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد في الجماعة ، وتتخذ من المادة أساسا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحرره من كل فكر غيبى ، يحول بينه وبين الارتقاء في طوفان الدين .

وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية ، ولكي يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ في المجتمع المصرى ، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة .

وهنا خطأ العقاد ، لأنه حاول أن يعيش بفكره في غير عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور في مجتمع تطور ، وأمدته الحياة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد في داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى في شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية في عصره . وتلك هى أزمة العقاد الشخصية ، التى انعكست على مواقفه الفكرية ، فإذا به يجمد على مذهبه النقدى ، دون أن يتعداه الى استكناه الأشكال الجديدة ، والمضامين الجديدة ، التى جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك فى فن الشعر أو فى غيره من الفنون . فالتجريدية فى التصوير ، والشعبية فى القصة ، والعشبية فى المسرح ، واللامقامية فى الموسيقى ، والموجة الجديدة فى السينما هذه جميعا هى مميزات المناخ الثقافى الذى نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات فى الشكل ، ولذلك يحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو فى نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية ، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات . بل تعدى ذلك الى مناصبتها العداء .

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية . فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بمد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هو تصحيح لوازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهاده العقاد على الوحدة

المضوية للقصيد بقتائد من شعر التنبؤ والعري وابن الرومي ، كما أن إيمان العقاد بإمكان ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أخرى ، إذا كان شعرا إنسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربي في الوزن والقافية ، وإنما معناه نقل الجوهر الحقيقي للشعر .

والخلاصة التي نخلص إليها من هذا كله ، هي أن ثورة العقاد على شعر شوقي إنما هي في صحتها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة في الشكل والمضمون جميعا ، فالإقتصار على وحدة التفعيلة في الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا في ذاته ، يكمن مضمونه في لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا في محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد في الأداء ، الذي أصبح بما ينطوي عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجوات ، هو الذي يلفت الانتباه أكثر من سواء ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول إن هذه الأبعاد جميعا في شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هي التي جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي شنها العقاد نفسه على شعر شوقي !

فإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقي هي كما يقول الجدليون بمثابة ثورة النفض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هي بمثابة الثورة التي تخرج من التقيضين ليركب آخر جديد .

شاعر الالتزام والاعتراب

✽ إذا كان لابد للشعر لكي يكون « دعوة »
أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلابد له لكي
لا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطابية
والمباشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر
على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب
الإنسان المعاصر •

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » في « سفر الفقر
الثورة » ، وبين « ثورة الحيام » في « الذي لا يأتي ولا يأتي » تكمن رحلة
فنية ومكرية طويلة قطعها الشاعر **عبد الوهاب البياتي** عبر التاريخ والزمن
.. عبر الانسان والوطن .. عبر الالتزام والاعتراب .. الالتزام بأنيبل
الفضايا واشرفها ، والاعتراب في سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم
بشنى صوره ، والسلام بكل معانيه .. التحرر السياسى والاجتماعى
والامصادى ، والتفهم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن
وللمجموعة الشعوب .

وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر المراقى الموطن .. العربى
الوطن .. الانسانى الكلمات . لاستطلعنا أن نجدها فى كلمتين : الوطن
والانسان فحياته التزام واع وشريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه
وفى الوطن العربى كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ،
من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان .

فبعد الوهاب البياتي ليس شاعرا .. أى شاعر ، اعنى ليس واحدا
من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكرة ، ورتين المباداة ، والبحث
عن تفصيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد
فى الشعر الحديث ، وإنما هو من أولئك الشعراء النوار الذين كفروا بأن
يظل الأدب والفن مجرد صدق للمجتمع والحياة ، وأمنوا بوجود أن يصبح
الأدب فائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفعة الحياة . فقد انقضى الزمن
الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على
أوحهم ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآلامهم الخاصة ،
أو الباكين لضياهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وجاء الوقت لكى يلتزم الادباء
والفنانون بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم ، ومصير الانسانية
كلها .

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتي يواقع مجتمعه ، وما يموج به من معارك وتصطرع فيه من مذمبيات ، ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصلبي ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه في أشعاره على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الانسان المعاصر .

وهكذا جاء شعر البياتي في شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاضها ، وانفعال كابده ، وواقع عاشه وعاناه . فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدي ، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجازاة لحركة الشعر الجديد ، وإنما هي في صميمها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، ورواه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التي يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفئ من فوق سطح الورق . . لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة النائرة أن تطمسها قالب الشعر التقليدي . . ذلك القالب الرخامي الأملس الذي يقضى على كل نتوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التي يتألف منها عالم الشاعر الجديد . لهذا كان البياتي في طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعري جديد يفي بتطلعات الشاعر المعاصر ، فيعطيه حرية أوسع في التعبير ، وحركة أعرش في التصوير ، ويخفف من القيود الشكلية التي تعوق احساسه بالجمال ، وتعطل اعجابه بالأشياء .

على أنه اذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا الى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا منبثا عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدي في تكسير أوزانه ، بمقدار ما هي في توزيع تلك الأوزان ، ثم في توزيع النافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعنى به « مضمون » الشعر . . فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرمية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنظم قوافيها ، وإنما الجديد حقا في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهديفه بحث يصبح سلاحا في مواجهة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة .

وبدقار ما يحرص البياتي على الوفاء بمضمون العمل الشعري ، يحرص في الوقت ذاته على الوفاء بفنبة الشعر ، فاذا كان لابد للشعر لكي

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكيلا يصبح « دعاية » الا يقع في عرة الخطائية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتي لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحدة الموضوعية من ناحية ، وبالصورة اللاواعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع .. بتوظيف الرمز ، وتصغير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ .

والحقيقة أن شاعرنا البياتي قد وفق توفيقا كبيرا في أن تكون له لفته الخاصة في التعبير . سواء في موسيقى ألفاظه ، أو في مفردات شعره أو في صوره الجزئية ورواء العامة - فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المتناثرة التي تتكامل فيما بينها لتعطي الانطباع الكلي العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لغة الحديث اليومي ، مما يضفي عليه تدفقا وحيوية يعشقان احساسه الدرامي بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعري ، التي هي في جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية المصرية الى مستوى الاستبصار .

وأخيرا يتميز شعره بالاحالة المتبادلة بين المدرك الحسي والمعنى الذهني ، أو بين « العرض » المحسوس وه الجوهر » المتصور فعلى الرغم مما في شعره من صور ظاهرة ، الا أن وراء هذا الظاهر معاني كلية مجردة ، وروزا أكثر شمولا وأعمق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية .. تجارب انسان ذكي حساس ، أحس بقدرة الوطن فاشق فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يمتصر من مرارة التجربة حقيقا يقتات به في نضاله الطويل من أجل قضايا الحرية والسلام .. حرية الوطن وسلام الانسان . فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خارج الوطن ، وهو القادر على مناصرة قضية الانسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله .. بعيدا عن زوجته .. بعيدا عن أولاده .

وهكذا يخطئ من يتناول شعر البياتي كشكل ، من غير أن ينظر اليه كعضو ، فذمة وحدة عضوية بين قالب شعره ونحوه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجدية ، او كما سبق أن قلت ان الالتزام والاعتراب كوسيلة ، والوطن والانسان كفاية ، هذه جميعا هي الجهات الاصلية الأربع في عالم عبد الوهاب البياتي .

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا

بقضايا وطنه وإنسان عصره ، واغترابه في نفس الوقت عن أرض هذا الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفي وتجربة الضياع . فالاغتراب في حياة البياتي وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودي الذي نجده عند أديب مثل اليركاسي ، ولا هو الاعترا ب الحضاري الذي نطالعه عند كاتب مثل كولن ويلسون ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقي الذي نلقاه عند الشاعر ت . س . اليوت . فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفي أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وإنما هي غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرفض لوضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هي معطى كل عام .

فالوجودي مقرب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه في زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالآنا بل أصبح يشعر بالآنا ، واللامتنى مقرب لأن حضارة الروحية داستها عجالات المجتمع الصناعي التكنولوجي ، ولم تعد نتائج أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شيئا آخر غيره . والميتافيزيقي مقرب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا في عمله ولا في غير عمله ، مما جعله يسقط ذاته على إله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فإذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الإنسان . . هؤلاء جميعا غرباء يعيشون في عالم غريب . . عالم يناصبهم ويناصبونه العداء . . عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الإطلاق .

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا ، أن العمل الذي يقوم به الإنسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسي والتكافل الاجتماعي ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انساني اشتراكي ، أصبح في ظل المجتمع الرأسمالي التكنولوجي الذي تحكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبة ومعتربة عن الإنسان .

وهنا يقع شقاء الإنسان الغربي المعاصر ، ويقع في الوقت ذاته الخلاف الجذري العميق بينه وبين الإنسان العربي في المنطقة العربية . أو بينه وبين البياتي كواحد من أفراد هذا الإنسان ، فتجربة الاغتراب التي نستشعرها في شعر هذا الشاعر ، إنما هي في صحتها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سيامية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر في اعقاب كارثة فلسطين ، وفي أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تأمر قوى الاستعمار فيما عرف « بحلف بغداد » .

لهذا كله ولكثير غيره انطلقت في العالم العربي وعلى اوسع نطاق
معركة التحرير الوطني سواء في داخل نفوس الافراد ، أو في داخل
صفوف الشعب * انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والاحلاف ،
وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية .

وكان من الطبيعي بالنسبة لشاعرنا الذكي الحساس ، أن يرى
الواقع الاليم امام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل المأمول يعين
خياله فيفتي له اغنيات الامل والاستبشار ، فدواوينه كلها بوجه عام ،
وديوانه قبل الآخر « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص . وديوانه الآخر
« الذي يأتي ولا يأتي » بوجه آخر ، كلها ثورة على الحكام الطغاة ، الذين
أكلوا خبز الجوع ، وشربوا رى المطاش ، واستحموا بالدم الحى ، وثورة
على تجار السياسة وسماسرة الحروب ، الذين قتلوا الاغنيات ، وذبحوا
الامنيات ، وأنشبوها مخالفهم فى عنق الحياة ، ثم ثورة على أشياخ هؤلاء
وهؤلاء من الزاحفين كالجرذان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى
تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعرا يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكننت أنت بينهم عراف
وكننت فى مادية اللثام
شاهد عصر سادته انظام

ولكن الشاعر الورى الاصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع
نمنا وصلابة ، ومن عتبات الطريق وميضاً ونارا ، ومن الكلمة التى لطن
شرفها فى الطين سلاحاً لمواجهة العدو ايجاباً وسلباً :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان
ولتسكنى ضفادع السلطان

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أن غربة البيئات فى حياته
وشعره ، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية ، التى
بزوالها نزول غربة الشاعر ، وليست غربة وجودية شاملة ترفض الحياة
فى ذاتها ومن حيث هى حياة * فالشاعر العربى يرفض وضعا يعينه من

أوضاع المجتمع ، وحالة بعينها من حالات الحياة ، دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع ، أو تضارؤه من الحياة •

وهذا هو المعنى الذى ذهب اليه الفيلسوف الألمانى هيجل فى معرض تفرقه بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية ، وهى ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه • وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا •

غربة البياتى اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله • وامعانا فى القرية مضمونا وشكلا لما الشاعر فى ديوانيه الأخيرين « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فاذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة ، محاولين بذلك تجسيد تلك المشاعر ، فالبياتى انما يخلق «شاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، اعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يبرزها بالفكرة الشعرية • وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفه التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير المعلم الأول أرسطو ، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد يحدث •

والواقع أن البياتى لم يصل الى هذا الأسلوب فى التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر فى ديوان « النار والكلمات » التى تحدث فيها الى فنانيين وأدباء وشعراء من أمثال **لوركا** و**همنجواى** و**أراجون** و**الير كامى** و**بابلو بيكاسو** و**تاتلم حكمت** هى أولى تجاربه فى هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير ، الا أننا لا نجد فيها شيئا من عمق التأمل أو ابداع التفكير ، فهى شحنات انفعالية عامة تفتقر الى تخصص النظرية وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الشاعر النائرة أكثر مما تكشف عن نظريته الخاصة الى حركة التاريخ • ومن هنا كان تباطؤ شاعرنا مع هؤلاء الفنانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية ، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضى ووشائج التراث •

وربما كان هذا هو السبب الذي من أجله لجأ الشاعر إلى شخصيات من التراث العربي تأميلا لرؤيته الشعرية ، وامتدادا بها إلى العصر الحاضر ، وهو ما فعله في قصيدته الطويلة « موت المتنبي » التي أسقط فيها مشاعره على شخصية أبي الطيب ، وتماطي فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتي هنا أيضا وإن كان قد وفق في أن يضع يده على المصدر التاريخي الذي يستقى منه شخصياته ، إلا أنه لم يوفق في اختيار شخصية أبي الطيب بالذات ، لا لشيء إلا لأن تمرد الشاعر العربي القديم على واقع عصره . لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويمناق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعي عام ، وإنما كان تمردا شخصيا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه . وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعري العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر . فبدلا من أن يتحدد البياتي بشخصية المتنبي ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكي يصبر من خلاله . لجأ إلى تصوير قصة حياة المتنبي بطريقة مأساوية مؤثرة . تثير الفاري، ولكنها لا تجعله على التفكير .

ولكن شاعرنا البياتي سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد في التعبير ، والذي ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففي قصيدتيه الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » من ديوان « سفر الفقر والنورة » . ثم في قصيدته الأكثر طولا « ثورة الحيام » في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التي يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعري العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية في التعبير ، ليصير تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحل كأمته الحاضرة ، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد في خلق شخصية « البياتي - الحلاج » و « البياتي - المعري » ثم « البياتي - الغيسام » . وذلك بعد أن خاضه التوفيق في خلق شخصية « البياتي - المتنبي » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتي - وعلى أي نحو - في خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفي الإسلامي الشهير ، الذي تشابكت طريقته في اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة في ذلك العصر ، فزبروه وصلبوه وقتلوه في بغداد عام ٣٠٩ للهجرة . لقد

يكنه الصامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتي احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامي متجانس ، يتصاعد حتى يصل إلى قمة الأزمة في الجزء الرابع « المحاكمة » ، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة في الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهي القصيدة في الجزء السادس « رماد في الريح » بإضاءة المعنى الكلي لمأساة الحلاج ، ووصول شاعرنا البياني إلى معانقة الحقيقة الكبرى .

ولأن الذي يتكلم هو البياني من خلال الحلاج ، لا البياني صريحا ، مباشرا ، فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسسا ، ويدفع إلى التأمل والتفكير أكثر مما يتف عند حد الإثارة ، وهكذا نجد البياني في مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح « هو » الحلاج صاحب كتاب « هو .. هو » والذي كان يعيش في أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذي يصلح به لأحوال العامة ، ويدخل به الأمن في نفوس الفقراء ، فهو في الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذي يشترق إلى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك العوار

تلطخت يدك بالخبر وبالضار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفي عن الخلق ، من أجل الوصول إلى الحق ، ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لأي اعتبار ، لن يساعده في إصلاح أحوال العامة ، ولا في القضاء على الظلم الذي يعربد في الطرقات ، فيخلق خرقا صوفية ، وينزل إلى الأسواق ، ويعلم التزامه بواقع عصره ، وتورده على الظلم الاجتماعي ، وعلى الحقيقة التي يكتمها في صدره متلذذا دون أن يبوح بها لآخرته في الطريق . وذلك في الجزء الثاني الذي سماه « رحلة حول الكلمات » :

يا مخلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال

قد لى يدك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليفبل السيف

فناقى نعرتها وأكل الأضياف

وفي الجزء الثالث الذى عنوانه « فسيغساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان جبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقول » ، فيصاب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمضى ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذاً بوصال معشوقته ، متحملاً من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجدها أمامه فجأة بعد أن جلع خرقه الصوفية ، ونزل الى العامة وباح لهم بالسر ، وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته مع الحقيقة الواقعية ، ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وإنما هى رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الإنسان مسئوليته ازاء تغير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الإصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى تصرفه بين طريقة أهل الساطن وطريقة أهل الظاهر ، أو ليس التصوف هو علم بواطن القلوب ؟

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له : جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه ، فيحاكم من أجلهما ، ويصلب فوق حروفيهما ، فالمر لحظة ، والحياة كلمة ، والإنسان رأى ، وهكذا ينتهى فصل « الحاكمة » قمة الصراع ، لبدأ فصل « الصلب » .

خزوة المأساة ، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعاني آلام الاستشهاد :

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستانى

وبصقوا فى البئر ، يا محبى

ومسكرى

وطردوا الأضياف

ولكن البياتى فى الفصل السادس والآخر « رماد فى الريح » ،
يجرد عذاب الحلاج من الله لكى يبقى على عظمتة ، فالصوفى القديم الذى
حل فى الشاعر المعاصر ، والذي مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لم يمد
يجزع من أى عذاب فستحمل كلماته الريح السواحة عبر الأجيال ، كأنها
لتأح الفكر يسكبها فى رحم الحياة • ان الشاعر هنا يمزج فى براعة فائقة
بين فكرة الحلول التى كان يعتنقها الحلاج ، والتى تقول بأن روح الله
« اللاهوت » تحل فى جسد الإنسان « الناسوت » فتبها الحياة ، وبين
إيمان الشاعر الثورى ، المؤمن بحتمية التطور وإرادة التغيير :

أوصال جسمى أصبحت سماء

فى غابة الرماد

ستكر الغابة يا معانقى

وعاشقى

ستكبر الأشجار

فكان « البياتى - الحلاج » هنا انما يحل فى الحياة لكى ينتصر على
الموت ، ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم ، ويحل فى الحرية لكى
ينتصر على القيود والأغلال •

بعد « عذاب الحلاج » تبنى « محنة أبى العلاء » الشاعر العربى الكبير
الذى « له فى مرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل
الناس فى بيته وسمى نفسه « رهين الحبسين » ... عزلته وعماه • ولقد
لاقى من ذنوع الصيت ما لاقاه ، فأحبه من أحب ، وكرهه من كره ،
وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من خوارق العادات •

والبياتى هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربى القديم واعتراجه ، وكيزه

محورية يدبر عليها قصيدته « محنة أبي العلاء » . فمحنة الشاعرين واحدة . العزلة والاغتراب ، وموقف الاثنين واحد . الالتزام الفكري بقضايا السياسة والمجتمع ، وإن لم يشاركها فيها بطريقة مباشرة .

وهكذا يقوم البياني برحلة ثلاثية في العصر الحاضر ، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء ، متخذاً من أبي العلاء مرشداً وهادياً على نحو ما فعل شيخ المرة مع ابن القارح في « رسالة الففران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسي مولداً لا خلقاً » ، فانتى المجري مع أستاذه فرجيليو في « الكوميديا الإلهية » . جحيماً ومطهراً وفردوساً . وذلك في العصر الوسيط .

وتقع القصيدة في عشرة أجزاء لا يؤدي بعضها بالضرورة إلى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروي قصة ، ولا يحكي رواية ، وإنما هو يختار مواقف أساسية في حياة المرء ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالاتها لتصب في بؤرة شعورية واحدة ، تمطينا في نهاية الأمر الأثر الكلي المطلوب .

أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبهه بالبرولوج القصير في مسرحية تراجيدية فاجمة ، يصف لنا فساد العصر الذي عاش فيه المرء ، وأدى به إلى الاعتزال ، وهو فساد العصر الذي عاش فيه البياتي وأدى به إلى الاغتراب ، أنه عصر القيم النحاسية . ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء . أما إنسان هذا العصر ، فهو فارس النحاس الصدى ، الذي فقد صوته ، وفقد معه فجره وضحاياه :

والباب أغلقت إلى الأبد

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلاً يدريك :

لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل سجنونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحاولته تخطي حدود وعي الذات ، وذلك لكي يلتزم بمشكلات الكل . يمانق قضايا المجوع . فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئاً . أي شيء ، لأن الحياة ما هي إلا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتي الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق ، وكلاهما مما حياة .

يدى - التى اصنرجعتها
أملها ، لتنفخ الحياة فى الجباد
لتزرع الأوراد
أملها للشمس والرياح والمطر
لاخوتى البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين ، والالتقاء معهم
على طريق الفقر والثروة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيها
يدين الشاعر عصره بأكمله ، عصره الذى سادته الظلام . وفيها يرفع
صوته فى وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذى استشرى ، والنفاق
الذى طغى وزاد :

قافية الهزة كانت بفلة عرجاء
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
آل القوافى أصبحت ، يا سيدي ، كالبفلة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياة

وتكن وعي الشاعر بالجماعة - بعد وعيه بالذات - قد تضخم الآن ،
فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد
ليشمل ضفادع السلطان .. من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعل
هؤلاء ، أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لأنهم أكثر من غيرهم
طلبة 'أوعى' الإنسانى ، والمنحوبون لتحقيق المثل الأعلى . فان هم خانوا
شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أضحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لفوا ،
واحاديثهم ثرثرة :

كانت تقي ، حقدما على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

وأيتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المقهى
بلا ضمير

يزيفون القند والأحلام والمخير .

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما فى الكون من
شر ، فان الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل ، لأن الشر عارضى وزائل .

ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار ، والفد الباسم بعد
اعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستتضج الأعناب

تملا الأكواب

ويبث الغنى

فآه ثم آه يا صباي وحزنى

ولكنه ليس الايمان الطوباوى الحالم ، ايمان المؤمنين الذين يشع
منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وانما هو ايمان النوار والمتاضلين ،
الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بجدلية التاريخ ، فالسماه
لا تمطر عدلا ، وانما العدل شيء تستخلصه ارادة الحياة :

الموت عدل - حسنا - فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت ، وتكن عادلة - يا سيدي - الحياة

ومع هذا كله ، فاذا كان لابد للشاعر النورى أن يفعل ما يريد ،
فلا بد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن ارادة الفعل أهم من الفعل نفسه ،
كما أن ارادة الحياة أهم بكثير من الحياة نفسها ، وتلك حقيقة كان من
التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى ، فجعل عنوان المقطع العاشر والآخر
من هذه القصيدة « محنة أبى العلاء » الكلمة الشهيرة التى أطلقها جاليليو
فى وجه السلطة - سلطة الدولة والدين جميعا - « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقدكم ، تدور

والنور غطى نصفها المهجور

وبعد « محنة أبى العلاء » تبنى « ثورة الحيام » ، الشاعر الفارسى
الشهير ، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة ، والذي كانت حياته ثورة على
أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع .. ثورة على سماسرة الدين ..
ثورة على تجار الفكر .. ثورة على عشاق الظلام ، ولذلك قطع الحيام رحلة
عمره ، النار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، والتراب منواه .

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله
.. على العناصر الاربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات الست ، وعلى
الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقل والدين جميعا - وبعد أن فشلت الثورة ،
وغير الناصر ، أخذ الحيام يتلفت الى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ،

يجتر الآلام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب ينشد وهو
اليم : « لا تحسب أنى حليح سكير ، فأننا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو
الطرب ، ولا ابتغاء المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وإنما أشتهى
الفلة عن نفسى قليلا » .

وعبر حياة الحيام وثورته على واقع عصره ، حاول البيهاتى أن يقيم
جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستندعا حياة الحيام الى وقتنا
الحاضر ، مستقلا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا اياها على مستوى
المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ، وذلك فى قصيدته الطويلة
« الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقع فى ثمانية عشر مقطعا ، استهلها
الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو ، وصف فيها العصر الذى عاش فيه
الحيام ، « حيلة هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين
كلا العصرين ، مستخدما المأثور الشعبى » لا غالب الا الله ، كوسيلة من
وسائل التستر الفنى خلف قناع :

— مولاي ! قال النجم لى ، وقالت الأقدار

بأننا « نلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وان هذى النار

الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان

تهدع الايوان

واحترق اوراقنا المحضراء فى الحديقة المطار

والعندليب طار

— مولاي : لا غالب الا الله

فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الحيام . ولد فى نيسابور . ولد كما يولد كل
انسان ، ولكنه لم يمش كما يعيش أى انسان .. فقد كانت حياته صرخة
احتجاج مادي وروحى على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقي ، والامتهان
لقية الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة
الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة .

ولكى لا يدفع هذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشاعرنا البيهاتى
الى الوقوع فى هوة الخطابية المباشرة . نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة

بطله الحيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية واعمق
شاعرية :

– يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار
ابحرت السفينة

تبحث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة . يعود الى المضمون
الفكرى فيؤكده من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة
المأثور الشعبي المستخلص من تراث الشعب ، ولكنه المأثور الأدبى
المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التى قالها شكسبير
على لسان بطله مكبت . من أن الحياة « نكتة » اطلقها مافون ملوها الصخب
والعنف ، ولكنها لا تدل على شيء :

كل الفزاة بصقوا فى وجهها المجذور

وضاجعوها ، وهى فى المخاض

حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود

رواية مملة مثلها احرق أو مجنون

فمثل هذه اللفظة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا
من التوازى الهارمونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الموحية ،
واللذان يحقنان مما يتفاعلها مع النغم الاصلى فى التصيدة – وهو ثورة
الشاعر على واقع عصره – نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة ، والاكثر
تكاثلا ، والذي لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القصر الأعمى ببطن الحوت

وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطلقت

فأوقد القانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الاخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على

أن الشاعر إنما يتحدث عن نفسه لا عن الحيام ، لارتسمت أمامنا شخصية
البياتي بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث
طويلا حتى يبت الحيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

— أهذه الآلام ؟

وهذه الشجون والأصفاد ؟

شهادة الميلاد ، يا خيام

فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين أحدهما خارجية والأخرى
داخلية . فسجون الحسام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشاعر
واعتزابه فى الداخل . ومع اختلاف الأيام إلا أن الآلام واحدة . وهكذا
يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين
الداخل والخارج . بين الذات والموضوع . بين الوجه والقناع ، ولكنه
لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكد فى كل مرة
بأسلوب جديد ، فهو فى هذه المرة الثالثة يستخدم المأثور الدينى
المستخلص من الكتاب المقدس ، والذي يتمثل فى عبارة السيد المسيح .
« الكل باطل وقبض الريح »

— مولاي ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وببراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى
الألفاظ ، بعد أن برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية
والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الحيامية أو الكلمات القادرة على
تهيئة الجو الحيامى بوجه عام مثل : الحمر والسكر ، والحانة والتقويم ،
والحكمة والرغيف ، والقطرة والبحر ، وكف القدر ، وكأس العمر ، وتوبة
التائبين . الخ ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وحانة
الأقدار ، وقرارة التقويم ، ونار المجوس ، وبائى الخواتم النحاس ، وثن
المحز الذى اشترى به زنبقا .

ولكننا نلاحظ — بين طيات القصيدة — أن الألفاظ المعاصرة تطل
علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من العبق التاريخى الذى كنا فيه ،
الى العصر الحاضر الذى نعيش فيه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة

فى وجدانا ، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظى بين أجزاء القصيدة . .
فكلمات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميلاد ، وعبارات مثل صحف
الصباح . والوظيفة الشاغرة . وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على
الطغاة . والاعدام رميا بالرصاص . . تمتزج بآبائها واجدادها القدامى ،
فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء .

ولا تقف المزاوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد . بل تتعداه الى
أن تصل الى المعنى التراجيدى للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الحيايمية
من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب ، بحيث تشعر بأن مأساة
الشاعر الفارسى القديم هى هى مأساة الشاعر المراقى المعاصر . لأن
المأساة لا تزال مستمرة ، وإن تخفت فى ثوب عصري جديد :

ورث هذا العالم - الانسان

بحوم حول سوره عريان

فاكلة محرمة

ومدن بلا ربيع مظلمة

مفتوحة مستسلمة

تحيا على القتات

مات المني ، ماتت الغابات

والعندليب مات .

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحاول
اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولاً ونظرة أبعد مدى . فالأمل لا قيمة
له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن
وليد نضال ومعاناة ، وعلى ذلك فالانسان الثورى الشريف هو من ينور
على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى وإرادة ، وعلى ذلك أيضا فان
الطلانغ الثورية هم أولئك الذين :

يجرقون ليضيئوا : شرف الانسان

أن لا يدوت شائنا منسحقا مهان

كالكلب تحت عجلات المار

وأن يعيش فى خطوط النار

منتصرا ، حتى وإن حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم ، وانما المهم هو الوعى بهزيمة من أجل
أن يكتسب الانسان عمقا جديدا ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية
أبعد مدى .. نحو إعادة بناء الحياة . فالنصر بلا معاناة نصر ساذج
رخيص ، أما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق ،
ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار ، وانما البطولة
فى التضحية والنضال .. فى الثورة أبدا :

معجزة الانسان ان يموت واقفا ، وعيناه الى النجوم

وانفه مرفوع

ان مات - او أودت به حرائق الأعداء *

وأن يضىء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم

وأن يكون سيد المصير

هذا هو عبد الوهاب البياتى .. الشاعر الذى جعل من حياته مدادا

لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا فى معركة الحرية والتحرر ،

الحرية من أجل الوطن .. والتحرر من أجل الانسان *

أمل جديد للشعر الجديد

✦ بدأت أزمة الشعر الجديد باتجاه الكثرة
من رواده ادول الى شكل الشعر المسرحي ،
بدلاً من شكل القصيدة الفنائية . ومهما كانت
ميرورات هذا الاتجاه التحولي . فاللى لا شك
فيه ان هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره
الاجباى فى فن المسرح ، كان له على الوجه
الآخر اثره السلبي . فمن حركة الشعر . .

الظاهرة التي لا يخطئها الباحث الادبي بعامة . والمتنبع لحركة الشعر بوجه خاص . هي أن الشعر قديمه وجديده أصبح فنا بلا نقاد ولا جمهور ! فنظرة ولو عابرة الى مجموعة الدواوين التي ظهرت ونظهر من حين لآخر دون أن تحظى باهتمام النقاد . ونظرة أخرى الى المساحة الضئيلة التي تخصص لنشر الشعر في الاذاعة والصحف والمجلات . ثم نظرة أخيرة سواء الى القوة الشرائية المحدودة التي تقبل على شراء دواوين الشعر . أو الى الكم العددي المحدود الذي يفتش اسميات الشعر وندواته . هذه النظرات جميعا تطلعا على حقيقة على جانب كبير من الخطورة والخطر . هي انصراف النقاد عن نقد الشعر . وانصراف الجمهور أيضا وبالتالي عن هذا الفن من فنون التعبير .

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعي في الشعر . منذ أن عادت الروح الى جسد الشعراء في مرحلة البعث . وانبرى **محمود سامي البارودي** يحمل لواء البعث الشعري الجديد ، مستهدفا « **أحياء سنة السلف** » أو إعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ما تنطوي عليه من تصوير وديباجة وموسيقية الى أن جاءت مرحلة النهضة التي كان **أحمد شوقي** هو أميرها بلا منازع ، اذ لم يقتصر على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، وانما حاول انهاضه عن طريق شعوره العميق بما ينبغي أن يكون عليه الشعر في عصره ، أو عن طريق ايمانه الشديد بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة . وفتح آفاق أرحب أمام القصيدة الشعرى ...

أقول انه بعد هاتين المرحلتين في رحلة الشعر الطويلة . مرحلة البعث ومرحلة النهضة اللتان تشكلان احدهما بعد الأخرى ما يمكن تسميته بالشعر الكلاسيكي قديمه وجديده ، وذلك لحسوعهما لنفس مقاييس النقد الأدبي التي نادى بها الشيخ **حسين الرصافي** .. ناقد

الكلاسيكية الأول ، جاءت مرحلة أخرى كانت بمثابة ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التي تتطابق ومواصفات هذا الشعر ، وهى الثورة التى شنها **العقاد** على أمير الشعراء أحمد شوقي ، والتي استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين نظرية النقد ونظرية الشعر ، غير أن ثورة العقاد على شعر شوقي كانت فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بمقدار ما قلبت التصور النقدي لمضمون الشعر بمقدار ما حافظت على شكل الشعر التقليدي سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية . فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية ، وصحيح أن العقاد دعا فى ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كن منصبا على وحدة البيت . ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بمقدار ما هو تصحيح لموازين الشعر . .

وإذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقي فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل ، فقد كان الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعا ، فالإقتصار على وحدة التفعيلة فى الشعر الجديد ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستغلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة . لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ، هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وصراع ، وقطع وفجوات ، والذي يلفت الانتباه أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشئ المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد .

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ، ثورة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقي ، فإذا كانت ثورة العقاد على شوقي هى كما يقول الجدلليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فإن ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد .

وكما كان الوطن اللبناني هو منطلق حركة التجديد الشعرى التى تزعمها **جبران وميخائيل نعيمة** ، وجاءت على ميعاد مع حركة التجديد التى بدأتها مدرسة الديوان . كذلك كان الوطن العراقى هو منطلق حركة الشعر الجديد التى حمل لواحقها كل من **السياب ونازك الملائكة** . وتردد

حدهما بعد ذلك في شعر الطليعة المصرية من الشعراء . تلك الطليعة الشاعرة التي قادها عبد الرحمن الشرفاوى وحضى فيها نجيب سرور الى ان بلغت دروتها عند الشاعر صلاح عبد الصبور ، الذى استطاع باصرار ولكن بأصالة ان يمين حركة الشعر الجديد فى واقعنا المصرى . وأن يخوض معارك ضارية مع العقاد . . قطب الشعر التقليدى . وأن يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ليدخل فى ذمة التراث ، وليفسح المكان واسعا وعميقا كى يرتفع البناء الجديد . .

والواقع ان صلاح عبد الصبور بعد ديوانه الاول « **الناس فى بلادى** » . وبعد ديوانه الثانى « **أقول لكم** » . استطاع من خلال ديوانه الثالث « **أحلام الفارس القديم** » ان يدخل مرحلة البضج الفكرى . وأن يقيم بناء هيكلة الشعرى . وأن تعد له الامارة على شعراء العربية المحدثين ، ولم يقصر الدور الذى قام به صلاح عبد الصبور على هذا وحده . بل تعدى ذلك الى نفل حركة الشعر الجديد من مجرد حركة تجديد نائية . هناك على جناح النسر العربى . الى حركة ثورية عارمة هنا فى قلب الوطن العربى كله . حركة استجاب لها شاعر بعد شاعر . وتفتحت عليها أفئدة جيل بأسره من الشعراء . اولئك الذين يمكن تسمينهم بالفعل بجيل ما بعد صلاح عبد الصبور .

غير أن حركة الشعر الجديد بعد أن قطعت كل هذا الشوط فى مسيرتها الدورية الصاعدة . أعيتها الرحلة وأنهكها المسير . فلم تعد تقوى على تسجيل أرقام قياسية جديدة . ولم يعد « **الفارس القديم** » ينبهر بركب الخيل ليصول ويجول فى ساحة السباق . وعادت ربة الشعر ترتدى ثوب الحداد (فلا أنات أرغوى » **حاجى** » التى تنردد فى جنبات الوادى تعزيا . ولا عذب الأعانى التى ينشدنها الصغار من بينها تكفكف من دموعها) لأن صلاح عبد الصبور اكبر بنينا وأمير بلاطها هجرها بعد أن أوقعت ربة أخرى فى شباكها ، هى ربة المسرح ، التى راح يبيت عندها مفتونا بملكيتها الأوسع رقعة والأرحب أفقا .

ولكن فى تقديرى هى أزمة الشعر الجديد التى بدأت باتجاه الكترة من رواده الأول الى شكل الشعر المسرحى بدلا من شكل القصيدة الغنائية . ومهما كانت مبررات هذا الاتجاه التحول ، فالذى لا شك فيه أن هذا التحول بمقدار ما كان له تأثيره الإيجابى فى فن المسرح كان له على الوجه الآخر أثره السلبى فى حركة الشعر . . هكذا كان اتجاه عبد الرحمن

الشرقاوى الى المسرح بمسرحيته الرائعة «أمساء جميلة» ومن بعدها مسرحية «الفتى مهران» ثم اتجاه نجيب سرور هو الآخر بمسرحيته «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» وأخيرا صلاح عبد الصبور بمسرحيته الرائعة «أمساء الحلاج». كان اتجاههم جميعا الى المسرح، تعبيرا عن الأزمة التى أخذت تملو جبين الشعب الجديد، مهما قيل عن مواكبة اتجاههم للاتجاه العالمى المعاصر من حيث استعلاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى، ومهما قيل أيضا عن تطورهم بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى المرحلة التى تصبى فى قالب الدراما.

ولست تلك بطبيعة الحال هي كل مظاهر الأزمة . وإنما يضاف إليها أيضا توقف الكتلة الشاعرة من جيل صلاح عبد الصبور عند الديوان الأول ، أما لانصرافها عن الشعر أو لمجزأها عن الوصول الى مجالات النشر ، الأمر الذي لا يمكننا من تقييم هؤلاء الشعراء تقييما نقديا متكاملًا ، ولا يمكننا بالتالي من وضعهم في مواقفهم الفنية الصحيحة على خريطة الشعر المعاصر . فباستثناء أحمد عبد المطلب حجازي الذي صدر ديوانه الثاني « لم يبق الا الاعتراف » بعد ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » واستطاع بفضلها أن يحتل مكانته الحقيقية كعلامة واضحة وعتيصة على طريق الشعر الجديد ، وكذلك محمد عفيفي مطر الذي صدر ديوانه الثاني « ملامح من الوجه الأنثودقليسي » بعد ديوانه الأول « من دفتر الصمت » فكشف بما عن موهبة شعرية أصيلة ودرجة عالية من النضوج الفكري . باستثناء هذين الملمحين البارزين والباقيين أولها من جيل صلاح عبد الصبور . والآخر من بعده ، لا نجد سوى مجموعة من الشعراء وحيدى الديوان الذين لا يمكننا من خلال ديوانهم الواحد أو الوحيد أن ننسبهم من اصالتهم الشعرية . ولا أن نتعرف على أبعاد عالمهم الشعري .

أما عن الشعراء من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، وهو الجيل الذي وجد طريق الشعر الجديد أمامه واسعا وممتدا ، بعد أن رصفه جيل الرواد ، وخاضوا من أجل رصفه الكثير من المعارك . الأمر الذي أغفى شباب هذا الجيل من معاناة تجربة الشكل ، ومن التمزق بين كلا الشكلين . . التقليدي والجديد . فالواقع أن أكثر أفراد هذا الجيل لا يشكلون فيما بينهم قوة شعرية دافقة ، تعبر عن تيار شعري أصيل ، يرتد بجذوره الأولى الى جيل الرواد ولكنه يمتد بهذه الجذور الى آفاق أبعد مدى ، فهم في أسعد الأحوال « قصائد » فردية متناثرة ، لا تكشف عن شخصية

شعرية فذة وعالم شعري فريد ، بمقدار ما تشي بالمصدر الذي صدرت عنه ، والمجرى الذي تسير فيه . فالواحد منهم على حدة يكاد يكون صدى لجانب من جوانب صلاح عبد الصبور مع اختلاف في النسب وتفاوت في المفادير . فبينما نجد شاعرا مثل **محمد مهران السيد** في ديوانه « **بدلا من الكذب** » يتأثر به في جانبه الفكري أو الأيديولوجي . نجد شاعرا آخر مثل **بدر توفيق** في ديوانه « **قيامة الزمن المفقود** » يتأثر به في جانبه الفلسفي أو الميتافيزيقي ، وفي الوقت الذي يذكر فيه **كمال عمار** في ديوانه « **أنهار الملح** » بالوجه الاجتماعي أو الانساني عند صلاح عبد الصبور . يذكر **محمد إبراهيم أبو سنة** في ديوانه « **قلبي وغزالة الوب الأزرق** » بالوجه العاطفي أو الفرامي عند هذا الشاعر . أما **حسن توفيق** فقد اكتفى من صلاح عبد الصبور بصورة الشعرية والفاظة الصوفية فضلا عن إيقاعه الموسيقي ، ليعالج بهذه الأدوات جميعا تهيئاته العاطفية التي لا تنتهى .

وصحيح أن هذا الشاعر الرائد كان بالضرورة المظلة الكبيرة التي استظل بها الشعراء من أبناء هذا الجيل . ولكن الصحيح أيضا أنك لا تكاد تجد بينهم الشاعر الذي جرؤ على الخروج من تحت المظلة الى حيث العراء الخارجي . لكي يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر الجديد . وربما كان اذستثناء الوحيد هنا هو الشاعر الطالع **أهل دنقل** الذي صدر له ديوانه الأول « **البكا** » بين يدي زرقاء البمامة . فكشف في هذا الديوان عن نجم جديد يبرز . ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر ، أعني أنه وإن انتمى الى جيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، إلا أن تأثره بهذا الشاعر جاء ضمن تأثره بغيره من الشعراء ، بحيث يصدر في النهاية عن حركة الشعر الجديد بعمامة . وبدأ مسيرته الشعرية بخطى واثقة وآمال عراض ، فهو وإن يكن ربيب هذه الحركة إلا أنه ولبد ذاته ونسج وحده .

وقبل أن نستطرد في تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الأول ، يحلو لنا أن نضيف طائفة أخرى وأخيرة الى ظواهر الأزمة التي يعانىها الشعر الجديد في واقعنا المصري المعاصر ، تلك هي ارتداد موجة التأليف الابداعي في الشعر الى كل من بيروت وبغداد . بعد أن نشطت الحركة الشعرية العربية نشاطا غير عادي . وعاد أعلام الشعر الجديد من أمثال **البياتي** و**اندونيس** و**بلند الحيدري** و**خليل حاوي** و**أنسى الحاج** و**يوسف محال** و**محمد الفيتوري** و**ثزار قباني** يتنازعون مكان الصدارة ، ويفاجئون الحركة الشعرية بالديوان اثر الديوان . هذا بالإضافة الى ظهور كوكبة جديدة من

شعراء الأرض المحتلة من أمثال محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وغيرهم ، ممن استطاعوا بتجاربهم البطولية العنيفة ، ومضامينهم الثورية الماصفة ، أن يرفدوا الحركة الشعرية برافد جديد ، وأن يشكلوا تيارا شعريا جديدا يهب على حركة الشعر الجديد .

وقبل أن أعود الى شاعرنا امل دققل أبادر فأقول ، ان تقديم هذا الشاعر من خلال ديوانه الاول لا يعنى تقييمه تقييما نقديا شاملا او متكاملا. ولا يعنى أيضا أنه يمثل تيارا اضمائيا جديدا ، أو حركة ثورية جديدة وانما هو ديوان على درجة عالية من النضوج الفكرى . لشاعر على درجة ماثلة من الأصالة الشعرية . هذان البعدان .. النضوج الفكرى والأصالة الشعرية استطاعا بحق أن يسفرا عن شاعر لا تخطؤه العين الفاحصة للكثرة الشاعرة من أبناء جيله ، فهو شاعر واعد يستطيع أن يضيف اضافة كيفية لحركة الشعر الجديد ، ان لم نقل انه يستطيع بحق أن يكون أملا جديدا للشعر الجديد .

النضج الفكرى كما سبق أن قلت هو الطابع الغالب على قصائد هذا الديوان لأنها هنا بلاغ شاعر لا يصدر عن تجاربه الذاتية بمقدار ما يصدر عن رواه الفكرية ، فهو لا يشعر عن طريق الحس ولكنه يرى عن طريق الحدس ، أعنى انه لا يخوض نجارب الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات الوجود، فيحيلها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، ليخرجها بعد ذلك رؤى فكرية . ولكنها ليست رؤى خالية من وهج الوجدان . وليس معنى هذا أننا هنا بلاغ شاعر فيلسوف يعبر عن تأملاته الفلسفية فى الوجود والحياة ، وانما معناه أن شاعرنا يتناول مشكلات سياسية واجتماعية بيمينها ، ولكنه التناول الذى ينتقل بها من التجربة الجزئية الخاصة الى التجربة الكلية العامة ، وبذلك يرتفع بها الى مستوى قضايا الانسان العام .

والمنطلق الفكرى عند هذا الشاعر ، والذى نمبر من خلاله الى قصائد الديوان ، هو فكرة الصراع أو فكرة التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، كل فكرة تقابلها فكرة أخرى ، وكل شئ يعارضه شئ آخر ، وعلى ذلك فالتناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها ، الا ان تبادل الحركة بينها هو الذى يخلق الشئ الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى الديباجة القصيرة التى استهل بها قصائده الديوان :

آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كي ننقب ثغرة ..

ليمر النور للأجيال .. مرة !

... ..

ربما لو لم يكن هذا الجدار ..

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!

وإذا كانت فكرة الصراع هي المنطلق الفكري عند هذا الشاعر . فهو المنطلق الذي يقودنا بالضرورة الى أهم سمة من سماته ، ألا وهي النزعة الدرامية .. « ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع .. لكن .. لم يسترح الانسان » . على أنها ليست الدراما الأحادية التي تقف عند مجرد الصراع بين الفكرة والفكرة ، أو بين الموقف والموقف . ولكنها الدراما الشمولية التي تنظر للحياة نفسها على أنها في طبيعتها صراع ، صراع الانسان مع الأقوى والأضخم .. « من يفترس الحمل الجائع .. غير الذئب الشبيهان ؟ » ، وعلى ذلك فرحلة الانسان في نهر الزمن رحلة تبدأ من الموت في الميلاد الى الموت في الحياة ، على اعتبار أن الخطيئة الأولى جاءت بالموت الذي نسميه الميلاد أو نسميه الحياة . « طفلك أت من مدينة الحراب .. الموت ما يزال مقبياً على الأبواب » . وعيننا يحاول الانسان أن يتفادى وجوده ، أو أن يتحاشى ملاقة مصيره . فالعودة الى الجنة الأولى الى حيث الرحم معناها الموت .. الموت قبل الميلاد ، ونشيدان الجنة الثانية حيث نعيم الفردوس معناها أيضاً الموت .. الموت بعد الميلاد ، وعلى ذلك فشهادة الميلاد لا فارق بينها وبين شهادة الوفاة :

ماذا تخبيء في حقيبتك العتيقة .. أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد ؟

أم صدك الوفاة ؟

والوجه الصفيق هو الزمن الذي لا يد للإنسان من أن يصارعه ولا يكف عن مصارعته ، ما دام يعيش في داخله . يسمح في نهره ويطفو فوق سطح تياره ..

الصراع والانسان وتناقضات الحياة اذن هي الأبعاد الرئيسية الثلاثة التي يتشكل منها التفكير الدرامي عند هذا الشاعر ، والتي ولدت في شعره الاحساس الدرامي لا بالحياة ككل ، والا كنا بازاء فيلسوف لا شاعر ،

ولكن بالحياة كمفردات وجزئيات ، فكل مفردة من مفردات حياتنا اليومية ،
بل وكل جزئية من جزئيات هذه الحياة ، هي في حقيقتها بنىة درامية
صغيرة تدخل في تركيب هذا البناء الدرامى الشامل الذى تسميه الحياة :

وجولاتنا في الملاحى ،

هتزازاتنا في الترام ،

ذبذبة النظرات أمام المراضى والعابرات الرشيقا .

مركبة الحيل حين تسير الهوينى بنا ،

الضحكات ، النكات :

بقايا من الزيد المر .. والرغوة الذاهبة !!!

« ترى هل نحن موتى .. ؟ »

ومن هنا لم تكن القصيدة من قصائده مجرد قطاع طولى أو عرضى
للحياة ، بل هي فى الواقع لوحة مصغرة للحياة . فلا تجد فى الديوان ذلك
الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب وأخرى فى الحرب وأخيرة فى الموت ،
ثم فى الربيع أو الدليل أو المرأة ، والله الى آخر هذه الأبواب . اقول اننا
لا نجد فى ديوان أمل دنقل شيئا من هذا فى قصيدة على حدة ، وانما نجد
هذا كله فى القصيدة مرة واحدة ، والمطالع لقصائد الديوان الرئيسية
لا يجدها قصائد فى ديوان ، بمقدار ما يجد أن فى كل قصيدة منها ديوان .

وكما ينظر الشاعر الى الحياة على أنها ليست شيئا فى ذاته ، وانما
هي مجموعة من المفردات أو الوقائع الجزئية المتصارعة ، كذلك ينظر الى
الأحياء لا على أنهم مجموعة من « الذوات » كل منها معزولة عن الأخرى ،
ولكن على أنهم مجموعة من « الموضوعات » تعيش فى عالم موضوعى . او
مجموعة من الذوات تتفاعل فى هذا العالم مع ذوات أخرى . وبذلك تسقط
التفرقة الثنائية المألوفة بين الذات والموضوع . أو بين الأنا والآخر لنحل
محليا مجموعة من العلاقات الديالكتيكية التى تدخل فى صنع نسيج
الحياة . وهكذا لا تكاد نجد فى الديوان ذلك النوع من التعبير الذاتى
الصرف الذى يعبر فيه الشاعر عن ذات نفسه ، ولا تلك التجربة الوجودية
الخاصة التى مر بها الشاعر دون غيره ، وانما ما يظنه الشاعر ذاتيا وخصوصا
نراه متجسدا فى اطار النية الدرامية للحياة الموضوعية العامة . وهذه
ورقة من يوميات الشاعر نطلع عليها لنجدها يومية عادية يمكن أن تحتويها
مذكرة أى انسان :

جاءت الى وهي تشكو الفتيان والدواز
(٠٠ أفقت راتبى على أقرامى منع الحمل !)

ترفع نحوى وجهها المبتل ٠٠
تسألنى عن حل !

هناى الطبيب ! حينما اصططحبتها إليه فى نهاية النهار
رجوته أن ينهى الامر ٠٠ فتار (واستندار

يتلو قوانين العقوبات على كى أكف القول !) ٠

والواقع أن نظرة الشاعر الى الحياة على أنها مجموعة من المفردات ،
والى الاحياء على أنهم جماعة من الموضوعات ، هى التى وضعت كلتا يديه
على أهم خاصية من خواص التفكير الدرامى ، وأعنى بها خاصية «التجسيد» .
فالدراما لابد لها لى تكتمل عناصرها من وسط ماضى تتحرك فيه ، والوقائع
المادية من ناحية والأشخاص المحسوسين من ناحية أخرى هى أهم مكونات
ذلك الوسط المادى ٠

لذلك نرى الشاعر يعمد الى التفصيلات المادية ليجسم فيها مشاعره
الوجدانية ، بمقدار ما يلجأ الى الشخصيات الحية ليجد فيها تجاربه الذاتية،
ومن ثم كان التفكير الشعري عنده تفكيراً بالأشياء والأشخاص ، أو تفكيراً
من خلال الأشخاص والأشياء ، فهو يتكلم عن أو من خلال سيارتاكوس
والحجاج وزرقاء اليمامة ، فضلاً عن عبد الرحمن الداخل وأبى موسى
الأشعري وأبى الطيب المتنبي ، وفى ثنايا كلامه تتردد أسماء ذات دلالة
مثل صحراء النقب ، وسجن المزة ، ومقامى الأربعين ، ووقائع ذات صدق
مثل نكبة البرامكة وحريق قرطاجة وقتل أدهم ، وحكايات لها رنين مثل
حكاية عروس النيل وحكاية دموع إيزيس وحكاية يوسف وزليخا فى
قصر العزيز ٠ وأمعانا فى تجسيد الصورة يربط الشاعر بين الوقائع
اليومية المعاصرة ، وبين أحداث وشخصيات مستفهام من التاريخ
والأساطير :

أغلفى المذيع ،

هذا زمن السكتة ،

من ترى يحمل رأس « المعمدان » !!

ويلجأ الى أسلوب الحوار الداخلى تجسيدا للتجربة الذاتية فى إطار

موضوعي ، واقتربا من تشييد صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من
صراع وتناقض وانسان :
من أنت يا حارس ؟
انى انا الحجاج ..
عصبنى بالتاج ..
تشرينها القارس !

ومن أجل بلوغ هذه الصورة ينقل الشاعر قصائمه بكل ما يمكنه
أن يصل اليه من وسائل التعبير الدرامي ، فهو الى جوار أسلوب الكورس
الذى أجراه على قصيدة بأكملها هي قصيدة « ابلول » ، يستخدم أسلوب
التضمين لكساب صورته بعدا تاريخيا أكثر عمقا وأشد موضوعية ، ولاشعار
القارئ أن التجربة التي يعبر عنها ليست تجربة فردية محدودة ، وانما
هي تجربة انسانية عامة .. « والعالم عام جوع .. » دون الماء رأسك
يا حسبي .. « ناعت تواطر مصر » ، « عيد بأية حال عدت يا عيد » ،
« ما للرجال مشيها وثيدا ؟! أجندلا يحملن أم حديدا ؟! » غير انه اذا كان
أسلوب التضمين يعنى ان الشاعر قد وجد في تجارب الآخرين ما يؤكد
تجربته من جهة ، وما يؤكد وحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى ،
فالملاحظ على تضمينات أمل دنقل انها جميعا تكاد تكون تضمينات واحدة
الاتجاه ، اعنى انها تقترب من لغة يعينها هي اللغة العربية ، ومن تراث
حضارى يعينه هو التراث القومى ، ولو ان شاعرنا الشاب فتح نفسه
لأكثر من لغة وأكثر من تراث ، لانسعت ثقافته ، وارتفعت الى مستوى
شاعريته ، ودتج عن اتساع أفق الثقافة الانسانية اتساع أفق الرؤية
الشعرية .

أقول ان استفلال الشاعر لكافة وسائل التعبير الدرامي ، واحمها
التعبير بالأشخاص والأشياء داخل عناصر الدراما الرئيسية .. الانسان
والصراع وتناقضات الحياة ، هو الذى مكّنه فى النهاية من امتلاك خاصية
التجسيد القادرة على بناء القصيدة الدرامية . ومن تجنب الوقوع فى هوة
التجريد بكل ما تؤدي اليه من غنائية وخطابية ومباشرة .. ومع هذا فلا يخلو
الديوان من مقاطع يحن فيها الشاعر الى تسيج القصيدة التقليدية التى
تقصد الى الفكرة او المعنى مباشرة وبشكل تجريدى ، كما كان الحال عند
أكثر شعراء العرب القدامى ، واستمرارهم عند التقليدين من الشعراء
المعاصرين ، اسمعه يقول :

المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق المعدم

من قال « لا » « .. فلم يمت »

وظل روحا عبقرية الالم !

والذي يعنينا الآن هو ان التعبير عند الشاعر بالاشياء والأشخاص .
او من خلال الأشخاص والأشياء هو الذي قاده الى استخدام الرمز
والأسطورة كاسلوب من الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في
تجربة الشعر الجديد ، وإذا كان الرمز بطبيعته غني ومثير سواء في المجال
الديني أو الصوفي ، والمجال العلمي أو الرياضي ، والمجال اللغوي أو
المنطقي الصرف ، فهو أكثر غنى وثراء في مجال الأدب بعامة ومجال الشعر
بوجه خاص . فالرموز الأخرى تشير الى موضوعات خارج نطاقها باعتبارها
مصطلحات . بعكس الرمز الشعري الذي يرتبط بالموضوع الذي يشير
اليه ، والذي يدخل معه في علاقة حيوية ، أعني أن الرمز الشعري ليس
رمزا تجريديا يشير الى ما وراءه ، وإنما هو رمز تجسيفي هو وما يرمز
اليه شيء واحد .

وعلى ذلك فالرمز يكون بدلالته لا بطبيعته . أعني أنه لا يكفي الشاعر
أن يستخدم رمز القمر ليشير به الى الحب أو رمز الحمامة ليشير به الى السلام
أو رمز الناي ليحبر به عن الحزن ، وإنما الرمز يستمد قيمته من السياق
الذي يرد فيه ، كما يستمد قوة تأثيره من ارتباطه بالتجربة الشعورية التي
يعانها الشاعر . وهذا معناه أن الرمز لكي تكون له قوة التأثير الشعري ،
لا بد للشاعر من أن يجيد استخدامه في علاقاته القديمة ، ومن أن يضيف
الى ذلك أبعادا أخرى جديدة ، فإذا كان الرمز قديما كان على الشاعر أن
يربطه فكريا وعاطفيا بالتجربة الحسية الماصرة . أما اذا كان اللفظ
المستخدم جديدا فعلى الشاعر أن يركز فيه شحنته العاطفية والفكرية ،
لكي يرتفع به الى مستوى الرمز . وهذا ما وفق فيه شاعرنا أمل دنقل سواء
من حيث خلق السياق الشعري الخاص بالرمز القديم ، كما في رمز أبولول
« ما نحن يا أبولول لم ندرك الطعنة ، فحلت اللعنة في جيلنا المخبول » !
ورمز القصر « لا تعلموا بعالم سعيد . فخلق كل قصر يموت : قصر
حديث » . او من حيث الارتباط الحيوي بين الرمز والتجربة في حالة خلق
الرمز المصري الجديد ، وهو ما فعله الشاعر في رمز النقط « هل يصلح
المطار ، ما أنسد النقط ؟ » . وفي رمز أقراص منع الحمل « أنفقت راتبى
على أقراص منع الحمل ! »

وما يقال عن الرمز قديما ومما صرا يقال مثله عن الأسطورة .. فالأسطورة كالرمز لا بد لها من السياق الشعري والشعوري الذي ترد فيه ، ومنه تستمد دلالتها وقوتها على التأثير ، ولا فرق في ذلك بين الشخصيات التي دخلت الأسطورة على مر الزمن ، أو الشخصيات الخُصرية التي يمكننا أن نخلع عليها الرداء الأسطوري ، فما الأسطورة الا مجموعة من الرموز المتداخلة التي يحكمها منطقها الداخلي الخاص ، والتي يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بازاء الواقع الخارجي .. على أنه اذا كان شاعرنا قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين في استخدام رموز أسطورية بيمينها ، مثل سيّيف وسالومي ، وبنيلوب وهانيبال ، وأحس وائيزيس ، وتموز وطروادة ، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية كابي موسى الأشعري على المستوى الفكري ، وابي الطيب المتنبي على المستوى الشعري ، فالذي يحسب لهذا الشاعر حقا هو أنه استطاع أن يضيف الى ماثور الرمز الأسطوري رموزا أخرى جديدة ، أهمها في تقديرى رمز زرقاء اليمامة التي استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلا حيا ، وأن يكتشف فيها بعدا رمزيا رائعا ، فيه عمق المغزى وشمول الدلالة ، وفيه القدرة على الارتفاع من الجزئى الخاص الى الكلى العام . كذلك وجد الشاعر فى شخص سبارتاكوس رمزا جديدا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والايحاء ، سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة ، أو على مستوى التجربة الانسانية بوجه عام .

واذا كانت هاتان الشخصيتان .. سبارتاكوس وزرقاء اليمامة تمثلان ما اضافته الشاعر الى ماثور الرمز الأسطوري فى جانبه البشرى ، فقد اضاف اليه أيضا فى جانبه المادى أو المعنوى ، وليست قصيدة «السويس» بما تحمله من شحنات فكرية وشعورية ، وما تتضمنه من مغزى واقعى ومغزى رمزى ، وما تؤكده بعد هذا كله من قدرة الشاعر على الارتفاع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الأسطورية ذات الدلالة العامة ، الا اضافة للرمز الأسطوري فى هذا الجانب ، وما يقال عن قصيدة «السويس» يقال مثله عن قصيدة «ايلول» التي تعبر بشكلها «الكورسى» الجديد ، عن قدرة الشاعر على الارتفاع بالكلمة المادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرمزية أو الرامزة .

وبمقدار ما وفق شاعرنا أمل دنقل فى التعامل مع الرموز القديمة واستدعائها لمعالجة واقعتنا الحى المعاصر ، وكذلك فى خلق الرمز الجديد القادر على الدخول فى عالم الأسطورة ، بمقدار ما خافه التوفيق فى بعض

نصائد الديوان من حيث استخدام الرمز قديمه ومعاصره ، وسبب ذلك
فى تقديرى هو انتقال القصيدة بالكثير من الرموز ، التى لا تجد المجال
الجوى الملائم الذى تتمتع فيه ، ولا تجد بالتالى لدى القارى القدرة على
تمثلها واستيعاب طاقاتها على التأثير ، من ذلك مثلا قوله فى قصيدة
« المشاء الأخير » :

ساعة الحائط فى معبد « هاتور » انتهت دقائقها

وانتهت « طروادة » البكر .. على وهم الحصان !

— .. أنا « أوزوريس » صافحت القمر *

ففى هذه الأسطر الثلاثة التى لا يتخلو واحد منها من رمز أسطورى .
نجد أن حشد الرموز الأسطورية وتتابعها يعوق القصيدة عن المضى فى
سياقها الشعرى السليم ، ويعوق القارى ، هو الآخر عن تمثل هذه الرموز
تمثلا شعريا ، وهى تغطى إعجابه بالصورة الشعرية ، وتحيله الى عقل
واع عليه أن يبحث عن المعادلات الثقافية لهذه الرموز . وصحيح أن الرمز
يعمق التجربة الشعرية ويوسع أفق الشاعر ، ولكن على الشاعر ألا يتعامل
معه بشكل مباشر والا أحاله الى رمز عقلى أو مصطلح ثقافى ، وأحال القارى
الى باحث عن مقابلات فى الخارج لهذه الرموز . وإنما يستمد الرمز قيمته
وقدرته على التأثير ، اذا انفعل القارى بالمعبارة حتى وإن لم يعرف
الأسطورة ...

كذلك ما يقلل من قدرة القصيدة على التأثير ، ويعوقها عن أحداث
انزها الكلى العام ، تلك الإهداءات الشخصية التى تعلق على صدر
القصيدة ، فتحصنها فى تجربة شخصية محدودة ، تغطى معها القارى
عن بلوغ هدفها الشمولى العام . ومن حق الشاعر أن ينفع بأى موقف
وأية تجربة فيعبر عنها بالشكل الذى يراه ، ولكن أن يحبس القارى
بالموقف أو التجربة من داخل البناء الفنى للقصيدة ، أفضل بكثير من تلك
اللائنة التى تعلق على صدر القصيدة ، صارخة بأعلى صوته : « الى صلاح
حسين » . أو الى « ملون جودت أبو غزالة » *

مهما يكن من شئ ، فإن الكلام عن الرمز والأسطورة أو عن الرمز
الأسطورى قديمه وجديده ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن المشكلة التى
تؤرق وجدان الشاعر العربى المعاصر ، وهى مشكلة البحث عن الصيغة
الملائمة التى تتحقق فيها أصالته من ناحية ، أعنى ارتباطه بتراثه الثقافى

القديم ، ومعاصرته من ناحية أخرى ، اعنى تعبيره عن روح العصر الذى يعيش فيه ، فضلا عن التزامه بقيمه وقضاياه . .

ولا يمكن بأية حال فصل هذين الشطرين أحدهما عن الآخر ، فالشطر الأول منهما يستدعى بالضرورة الشطر الآخر ، فلكي يكون الشاعر عصريا لابد أن يعبر عن موقفه من التراث ، كما انه لا يستطيع أن يعبر عن موقفه من التراث الا من خلال فهمه لروح العصر . وليس معنى هذا ان كل شاعر بالضرورة أصيل ومعاصر ، فمن الشعراء المعاصرين من يعيش بأفكاره وتصوراتهِ فى عصر آخر ، ومنهم من يصطنع شكل الشعر الجديد لى يصب فيه مضامين أخرى ، هى فى الواقع مضامين الشعر القديم .

غير أن المطالع لقصائد هذا الديوان ، لا يخطئ ذلك الشاعر الذى يكمن وراءه ، والذى تؤرقه تلك القضية ، فيحاول جاهدا أن يبحث لها عن حل ، وربما كان أهم ما فى محاولته هو أنه لم يلق بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، فيفرد فى ديوانه قصائد بزئها عن الآلة أو الصاروخ أو القنبلة الذرية أو العقدة النفسية أو المبنى جيب ، الى آخر هذه الظواهر التى يحفل بها تيار العصر ، والتى لا يدل الاكتفاء بها والوقوف عندها الا على فهم ساذج لمعنى العصرية ، أقول ان شاعرنا لم يحاول أن يسجل « ظواهر » العصر ولكنه حاول جاهدا أن يفهم « روح العصر » . أو أن يعبر عنه بقدر الامكان . وصحيح أننا نجد فى تضاعيف ديوانه الفاظ من قبيل النفط والمذياع والكواليس والآلة الكاتبة وشرائط التسجيل وفرشاة الأسنان وأقراص منع الحمل ، ولكنها اللفاظ التى يفرضها مضمون التعبير من ناحية ، والتى تعبر عن تأثر الشاعر بحساسية العصر ونبضه من ناحية أخرى ، وهذه مقطوعة من إحدى قصائده نتبين فيها هذا المعنى :

(. . الآن ستمضى ،

وغدا سوف يوافيها الطبيب - الموت والاجهاض -

هذا شهرها الثالث . . رغم الحذر الشائع !

حتى أنت يا أقراص منع الحمل ؟!

ما من أحد فى هذه الدنيا جدير بالامان !) .

ولا تقف محاولة الشاعر فى فهم روح عصره عند هذا الحد . بل تتعداه الى التعبير عن الوجدان الجمعى بعامه ، على اعتباره أن الشاعر العصرى حقيقة ليس هو من يقف عند التعبير عن مشاعره الذاتية البحتة .

التي لا تهم أحدا سواه ولا يتردد صداها في ضمير غيره . وإنما هو من يشارك في التجربة الجماعية . بعمامة ، ويحاول أن يبلورها في شعره . وما التجربة الجماعية إلا مجموعة القيم والمبادئ ، والمثل العليا التي تشكل ميراث الأجيال الماضية ، وتشكل فيها تجربة الإنسان الحاضرة . وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في أغلب قصائد هذا الديوان ، خذ مثلا المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة « من مذكرات المتنبي » :

عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

« ناست نواطير مصر » عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد ..

وتعبر الشاعر عن التجربة الجماعية العامة لا ينفصل عن محاولته استكناه التاريخ ، وتفسيره في ضوء الاحتياجات الملحة التي تفرضها ضرورات العصر . وليس استكناه أحداث الماضي مقصودا في ذاته ، وإنما المقصود هو الاستفادة منها في مساعدة إنسان الحاضر على تشكيل رؤيته المعاصرة الجديدة ، هذا فضلا عن أن الإنسان المعاصر ليس مسئولاً عن حاضره ومستقبله فحسب ، بل هو مسئول أيضا وبشكل ما عن ماضيه ، فعلى عاتقه يقع عبء محاكمة الماضي ، وإعادة تفسيره من جديد . ومن هنا كان حرص الشاعر المعاصر على أن يربط في شعره بين الحاضر والماضي ، أو بين الواقع والتاريخ ، حتى تترابط في نفسه أحداث عصره .

والواقع أن قصائده هذا الديوان تكشف عن تمتع صاحبها بحس تاريخي حاد . ففيها يلتقي سبارتاكوس مع زرقاء اليمامة ، والحجاج مع هانيبال ، وأحمس مع إيزيس ، وسالومي مع يوحنا المعمدان ، وأبو موسى الأشعري مع أبي الطيب المتنبي ، على أن مجرد إيراد هذه الأسماء التاريخية لا يكشف عن حس صاحبنا التاريخي بمقدار ما تكشف عنه هذه الأبيات :

والسبائف يجلدنها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها ..

وصارت حاملا في عامها الألفى من العفن من عشاقها !

لا النيل يفسل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات !

حتى لزوجة نهرها العموى ،

والأموى يقضى فى طريق النبح :

و ٠٠ دون الماء رأسك يا حسيني ٠٠ و ٠٠

الى أن يقول :

يا سماء :

أكل عام : نجمة عربية تهوى .

وتدخل نجمة برج البرامك ؟!

والكلام عن موقف الشاعر المعاصر من تاريخه القومى والانسانى العام ، هو الذى يقودنا الى الكلام عن موقفه من التراث ، وعن الكيفية التى يحقق بها تلك المادلة الصعبة التى تجمع ما بين التراث والمعاصرة . نهل يكتفى الشاعر بالنظر الى التراث من خلال منظور العصر ، كما نظر الى التاريخ من فوق أرض الواقع ؟

الواقع أن شاعرنا أمل دقتل شأن الكثيرين من رواد حركة الشعر الجديد ، رأى أن الجمع بين التراث والمعاصرة لا يتأتى باحياء التراث . ولا بتطويره الى المفاهيم الفوقية والجمالية المعاصرة ، ولكن باستلهامه فى مواقفه الروحية والانسانية العامة . فليس المهم هو نقل التراث فى أشكاله وقوالبه ، وإنما المهم هو تمثله فى جوهره وروحه العام . وبذلك يستطيع الشاعر أن يدرك التراث فى أبعاده المعنوية ، وأن يتمثله فى ابداعه الفنى المعاصر .

والمطالع لقصائد هذا الديوان يستطيع أن يتعرف على محاولة الشاعر الجمع بين بعدي التراث والمعاصرة ، جمعا قوامه استلهاهم التراث فى مفزاه التاريخى والانسانى ، وفى جوهره الفكرى والروحي ، فهو لا يعيش التراث ولكنه يعايشه ، ولا يحاول أن يحييه بمقدار ما يحاول أن يحياه . على أنه اذا كانت عناصر التراث تتوزع بين الماثورات والتراث الشعبى والمواقف التاريخية ، فهو جميعا مما نجد لها صدى فى هذا الديوان

وإذا نحن تجولنا فى قصائد الديوان ، لاستوقفنا نماذج كثيرة تنبئ منها علاقة شاعرنا المعاصر بتراثه القديم ، فهو عندما يقول :

... واحتفظت بأسنانه ٠٠

كل يوم اذا طلع الصبح : آخذ واحدة ٠٠

أقف الشمس ذات الحيا الجميل بها •
وأردد : يا شمس ، أعطيك سنته اللؤلؤية ••
ليس بها من غبار • سوى نكهة الجوع !!
ردية ردية • يروى لنا الحكمة الصائبة ••

ونتذكر على الفور المادة الشعبية القديمة التي لا تزال منتشرة في
قرى وصعيد مصر ، والتي تقول بأن الفتى أو الفتاة إذا قذفت بسنتها
القديمة في وجه الشمس ، وتلت تمويذة معينة ، عادت لها سنتها القديمة
سنة أخرى جديدة ، والمادة وإن اتخذت في فلسفتها شكلا من أشكال
التناسخ ، إلا أنها مرتبطة بعقيدة المصريين القدامى في البعث من جديد .
والعودة إلى الحياة • والمادة في ذاتها أو فلسفتها لا تعنينا ، وإنما الذي
يعنينا هو استغلال شاعرنا المعاصر لها ، وتوظيفها لخدمة المضمون
الشعري الذي يحاول أن ينقله إلى القاري •• لقد اتخذت المادة القديمة
مسارا نفسيا آخر في تجربة الشاعر • وارتبطت في تجربته ببعد
شعوري جديد • فهو لم ينقلها من التراث كنص من النصوص ، ولكنه
ترجمها في ضميره كصورة من الصور •

وعندما يقول الشاعر في قصيدته • كلمات سبارتاكوس الأخيرة •
الله لم يفرغ خطيئة الشيطان حين قال لا !

والودعاء الطيبون ••

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنهم •• لا يشنقون !

نعود بنا الذاكرة إلى القرآن الكريم ، لنقف عند قصة القرآنية
من ناحية ، ثم تنتقل منها إلى بعض الآيات الكريمة عن الجنة ومن يرثها
من ناحية أخرى ، والذي يعنينا هنا أيضا هو نوعية العلاقة بين رؤى
الشاعر المعاصر وبين مصادر التراث • فهو لا يقف من القرآن الكريم
موقف المتنبس للآيات يردد ما كما هي ، وإنما هو يملأها في خاطره لكي
تتخذ في نفسه مسارا وجدانيا جديدا ، ولكي تشق في شعره محرى
شعوريا مفايرا - وعلى ذلك فالشاعر هنا إنما يستثمر التراث لا لنقله
ببعده التقليدي المألوف ، ولكن ليفجر ما فيه من طاقات وإمكانات •
فيضفي عليه أبعادا أخرى جديدة ••

وإذا كان ذلك هو موقف شاعرنا المعاصر من التراث في عصره

الدينى والفولكلورى ، فهو أيضا موقفه من التراث فى مصدره التاريخى
أو الأسطورى ، حينما يقول فى إحدى قصائده :

الآرض تطوى فى بساط « النفط »

تحملها السفائن نحو « قيصر »

كى تكون اذا تفتحت اللغائف :

رفصة .. وعديّة للنار فى أرض الحطّاء .

نذكر أن هنا نؤيما جديدا على الواقعة التاريخية المعروفة ، التى
تروى عن ذهاب كليوباترة الى روما لاستمالة القيصر ، وتحقيق حلمها
فى بناء امبراطورية مصرية واسعة ، بعد أن أصبحت روما اقوى دولة
فى العالم ، فى حين هسوت مصر الى الحضيض . وكادت تصبح ولاية
رومانية . فالشاعر هنا لا يقتبس الواقعة التاريخية بنصها ، ولكنه ينقل
روحها ، ويبحث فيها النبض والحياة المعاصرين ، مستغلا ابعادها ودلالاتها
التقديمية ، مضيفا اليها من واقع الفكرى والشعورى ابعادا ودلالات
جديدة .

وبنفس المنهج الذى تعامل فيه اشاعر مع التراث فى مصدره
التاريخى ، نراه يتعامل مع المصادر المروية أو الأسطورية لهذا التراث .
ففى قصيدته الطويلة والجميلة مما « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » التى
جعلها عنوانا على الديوان ، يستدعى الشاعر الرواية القديمة من خوف
الزمن ، ليقتذف بها فى وجه العصر . ولينظر الى أحداث هذا العصر من
خلال عيني زرقاء ، التى عاشت قبل الاسلام ، وكانت مضرب المثل فى
حدة البصر ، فلما أغارت جموع حسان بن تبع الحميرى على قبيلتها ، رأتهم
زرقاء من مسيرة ثلاثة أيام ، وأنذرت قومها فلم يصدقوها ، فحلت عليهم
الكارثة . وهكذا راح الشاعر يبكى بين يدي زرقاء العصر . التى طالما
رأت بعين البصيرة ، ولم يصدقها أحد :

أبتها المرافة المقدسة ..

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الفبار ..

فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالوار !

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ..

فاستضحكوا من وهك التراث !

وحين فوجئوا بحد السيف : قاضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار .

ينقى بعد هذا كله قضية ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره ، وهي القضية التي تأتي مباشرة بعد قضية موقفه من شطرى التراث والمعاصرة . والملاحظ على قصائد هذا الديوان أنها تكشف عن شاعر يرتبط بأحداث عصره . مشغول بقضاياه . على أنه في ارتباطه وانشغاله لا يتخذ من الأحداث موقف المشاهد الذي ينظر ويرى . ولا موقف المتفرج الذي يسجل ويصف . وإنما هو في الوقت الذي يجعل من نفسه شاهداً على أحداث عصره وقضاياه ، نراه يعيش تلك الأحداث ويتفاعل بتلك القضايا ، فهو ابن بيئته ولكنه مستول عن هذه البيئة . وهو ربيب عصره ولكنه شاهد أثبات على هذا العصر . اليسى هو القائل :

حاذيت خطو الله . لا أمامه .. ولا خلفه

غير أن محاذاة خطو الله . أعنى تحمل الشاعر مسئوليته بازاء أحداث عصره . قد تمضى في طريقين أحدهما سلبي والآخر ايجابي ، أما الطريق السلبي فهو ذلك الذي يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف الرضوخ والاستسلام ، أو موقف من يقول « نعم » باستمرار . فهو لا يحاذي الخطو ولكنه يمشى وراءه ، وأما الطريق الايجابي فهو ذلك الذي يقف فيه الشاعر من الأحداث موقف المؤثر والحرك . أو موقف من يقول « لا » باستمرار ، فهو لا يحاذي الخطو . ولكنه يمشى أمامه . أما شاعرنا فقد آثر أن يمشى في طريق ثالث . لا يقول فيه « نعم » أو « لا » وإنما يكتفى بصيحة الأسف الحزين التي يطلقها في وجه الأحداث . فهو لا يكنفى بالنظر والرؤية . ولا يتخذ موقف الفعل والثورة . ولكنه يؤثر الحزن والانفعال ومحاذاة خطو الله . وهذا هو معنى قوله بعد أن حاذى خطو الله لا أمامه ولا خلفه :

عرفت أن كلمتي آتفه

من أن تنال سبفه أو ذهبه .

وإذا استطرد شاعرنا في الكلام :

قلت - حيناً - وجهي العملة

حتى إذا ما انتفضت المهلة

القيتها في البشر .. دون جلبة !

وهكذا .. فقدت حتى حلمه وغضبه .

فليس معنى هذا أن الشاعر استوت أمامه الأطراف فلم يعد يمينه
شيء ، وإنما معناه أن شاعرنا أسف وحزين ، لأنه يرى القيم في عصره
وقد ديسست ، ويرى المثل وقد امتهنت ، ويرى أن الشيء والاشيء أصبحا
وجهان لشيء واحد :

دعيت للميدان !

أنا الذي ما دقت لحم الضأن ..

أنا الذي لا حول لي أو شأن ..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتیان :

ادعي الى الموت .. ولم ادع الى المجالسة !! ..

غير أن اضطراب القيم واختلال المعايير في عصر فقد رشده ، هو
الذي دفع الشاعر الى الاغراق في الحزن والألم والماناة ، وحتى الصبحة
الأسفة لم يعد يقوى على اطلاقها ، أو لم يعد يرغب في اطلاقها ، فالعالم
في قلبه مات ، والكل باطل ، وقبض الريح :

العالم في قلبي مات

لكني حين يكف المدياع ، وتنفلق الحجرات :

أخرجه من قلبي ، وأسجيه فوق سريري

أسقيه تبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود الى الأطراف الباردة الصلبة

لكن .. تنفتحت بشرته في كفي

لا يتبقى منه سوى .. جمجمة .. وعظام .

وبموت الرغبة في قلب الشاعر ، وتفتت العالم في كفه ، يموت كل
أمل في الخلاص ، فلا خلاص بالمحب ولا خلاص بالموت ، ولا خلاص بأي
شيء ، الخلاص الوحيد هو « النوم » وفقدان اليقين ، فالمصر ليس عصر
المحزات ، والمطار لن يصلح ما أسفده النفط :

لم يبق من شيء يقال :

يا أرض :

هل يلد الرجال ؟

وما كنت أحب لشاعرنا التشاب إن تنتهي به صيحة الأسف
الحزين ، الى كل هذه التشاؤمية والقتامة ، التي أخشى أن أقول انها
وصلت به الى حد الملامية ، بعد أن مات العالم في قلبه ، ولم يعد عنده
ما يقال • وهل يكف الشاعر عن الكلام حتى يلد الرجال ؟ ألا توقظه
صيحات التحرير التي تطلقها كل الشعوب المناضلة ، التي آمنت بحقوقها
في الحياة ، رغم بطش القراصنة وعصف أعداء الحياة ؟

كلا يا شاعر ان البطولة في الاستمرار وليست في الفرار ، وفي
عصرنا الجريح الشائر ، الذي يحكمه منطق الصراع وتقلب عليه روح
المعاناة ، يبقى الكثير مما يقال ، بل ان أروع الكلمات وأعظمها تلك التي
تم نقلها بعد ، وأروع الأفعال وأعظمها تلك التي لم نفعلها بعد ، وأروع
فضائل وأشرفه ذلك الذي نخوضه الآن •

في المِسرَحِ الشِّعْرِيّ

- شاعر في غير عصره
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح
- شاعر الكلمة والموت

شاعر في غير عصره

❦ ما يقال عن شوقي يقال مثله عن اباطة .
لأن كلا منهما اواد أن يأتي بشئ جديد في
الشعر العربي الذي خلا تماما من المسرح ، وهو
بناء المسرح الشعري • ولكن كلا منهما أخطأ
حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح
الشعري من ناحية ، والشعر المسرحي من
ناحية أخرى •

حين أصدر الشاعر عزيز أباظة مسرحيته الشعرية « شجرة الدر »
عام ١٩٥١ . أهداها الى أمير الشعراء أحمد شوقي ، أو بالأحرى ، أهداها
الى ذكرائه . وكان ما كرهه في الأهداء هو : « الى شوقي الخالد أنزجى أثرًا
من هديه ، ونفحة من وجهه . هدية تقدير واكبار ووفاء . » .

ومن الحل الواضح ، ان الشاعر عزيز أباظة - كان يستطيع أن يكتب
نفس الأهداء على مسرحاته الشعرية جميعا ، فكلها وليست « شجرة الدر »
« هدها - اثر من هدى شوقي ونفحة من وجهه !

بعد رضى عزيز أباظة كما رضى شوقي - قبله ، ان يبنى أسيرا لتقاليد
الشعر العربى ، فالتزم عمود الشعر العربى ، ولزم تراث البيان العربى .
واذا كان عمود الشعر العربى ، هو لزوم ما يلزم فى الشعر الفنائى ، فهو
لزوم ما لا يلزم فى الشعر التمثيلى أو المسرحى ، وقد التزم عزيز أباظة
عمود الشعر العربى من حيث وحدة القافية ووحدة البيت ، تماما كما
كانت العرب تفعل حين تنزل أو ترثى ، وحين تهجو أو تمدح ، وحين
تفكر أو تتأمل فى أمور الدنيا وشئون الحياة .

وكان ينبغى عليه كما كان ينبغى على أحمد شوقي من قبله ، ان
يدرك تمام الإدراك ان من أراد أن ينشئ مسرحا شعريا ، وجب عليه أن
يتخلص من مقومات الشعر ، وأن يلتزم بمقومات المسرح ، ولما كان الأدب
العربى قبل عزيز أباظة وبالأحرى قبل أحمد شوقي خاليا تماما من مقومات
المسرح رغم غناه - بمقومات الشعر ، كان أول ما ينبغى عليهما عمله ،
هو إيجاد هذه المقومات فى التعبير العربى ، وفى الأداء العربى ، ولكن هذه
الحقيقة الفنية فاتت على أحمد شوقي الذى فوتها بدوره على عزيز أباظة ،
فبنى كل منهما أسيرا لتقاليد الشعر العربى ، وهى التقاليد الصالحة

للغناء غزلا كان أو رثاء ، مديحا كان أو حياء ، ولكنها غير صالحة بشكل أو بآخر للأداء المسرحي !

وهذا هو ما جعل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين يقول في نقده لمسرحيات شوقي « انه غنى فاحسن الفن ، ولكنه يمثل الا قليلا » بمعنى أن مسرحيات شوقي الشعرية وإن حفلت بالشعر الا انها خلت من المسرح ، فهي شعر مسرحي ، وليست مسرحا شعريا ، وما يقال عن شوقي يقال مثله عن أباطة ، لأن كلا منهما أراد أن يأتي بشئ جديد في الشعر العربي الذي خلا تماما من المسرح ، وهو بناء المسرح الشعري ، ولكن كلا منهما أخطأ حين لم يدرك الفروق الجوهرية بين المسرح الشعري من ناحية ، وبين الشعر المسرحي من ناحية أخرى .

كلاسيكية شوقي - أباطة

والمقارنة بين المسرح الشوقي والمسرح الأباطي ضرورة لابد منها . لأن ما يوجه الى الأول من نقد يمكن أن يوجه الى الآخر ، رغم ما بينهما من فروق فنية أو فردية ، ورغم انطوائهما تحت لواء مدرسة واحدة هي المدرسة الكلاسيكية .

وهي المدرسة التي ظنت ان المسرح الشعري مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ، وفاتها انه أولا وقبل كل شئ عقدة تصاغ في حوار ، وحوار يلقي بالشعر ، أو هي بالأحرى المدرسة التي خضعت لعمود الشعر العربي التقليدي ، ذلك الموضوع الذي فتح أمامها أبواب الشعر ، وأغلق دونها أبواب المسرح ، وعمود الشعر التقليدي هو ذاك الذي يقوم على تقاليد الشعر العربي الموروثة عن القدامى ، والمقننة في الحليل بن أحمد . وهي التقاليد القائمة على وحدة البيت ، ووحدة القافية ، ووحدة الصوت . ووحدة المازورة ، مما يصلح جميعا للشعر الغنائي ، دون أن يكون صالحا بالضرورة للشعر التمثيلي أو الدرامي ، الذي يحتاج الى ما سماه ابراهيم عبد القادر المازني « بالوزن الأبيض » أو ما يشبهه من بحر جديد لا يكون البيت أو السطر فيه « وحدة » ولا يظهر فيه التوقيعة الموسيقية كما يظهر في سواه .

فالبيت من الشعر في القصيدة العربية التقليدية « وحدة » تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التاليف اللفظي ، وتعلق الكلام بعضها ببعض من حيث النحو ، وليس يربطه بما قبله وما بعده من الأبيات ،

إذا ربطه شيء ، إلا المعنى . وهو ما لا يتسق واحتياجات الشعر التمثيلي
الذى يحتاج الى بحر سلس النطق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فضلا
عن اطلاقه من قيد القافية . ولا يجب فيه أن يكون مشتتلا على جملة أو
جمل تامة من حيث التاليف اللفظي ، بل كثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة
فيه عدة أسطر أو عدة أبيات !

ومن هنا كانت ضرورة أن يوج الشعر التمثيلي بالروى المختلف ،
وبالأصوات المتعددة ، وبالأسباب والأوتار المتباينة ، مما يؤدي بهذا كله
الى التعبير الهارموني . فالفرق بين العروض الغنائي القديم ، وبين العروض
الدرامي الحديث ، كالفرق بين البسيط والمركب ، أو بين الميلودي
والهارموني . أو بين الغناء المنفرد والغناء الأوبرالي . أو كما يقول أحد
كبار النقاد الدكتور **لويس عوض** بين اليفشرف والسوناتا ، أو بين الموشح
والراسودية أو بين موسيقى الحجرة وموسيقى السيمفونية !

وهما يكن من نقد يوجه لهذه المدرسة الكلاسيكية فى حياتنا الأدبية
بل فى تاريخنا الأدبى كله ، فهى بحق المدرسة التى استخرجت هذا اللون
من ألوان التعبير ، على ضفاف لغة الضاد ، بعد أن خلت من كل سابقة
أيذا الفن المجيد ، ومن أعطاف المدرسة الكلاسيكية خرجت المدرسة
الرومانتيكية . التى نستطيع أن نسبها الى الشاعر **أحمد ذكى أبو شادى** ،
الفى كتب المسرحيات الشعرية التى غلب عليها الطابع الغنائى كذلك ،
وان اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكى . أو طابع مدرسة
أبوللو طابع التجربة الوجدانية الجامعة ، والمعاناة الذاتية البحتة ،
والنظرة الفردية الى الكون والحياة والانسان ، وعلاقة كل منهما بالانئين
الآخرين ، على نحو ما نرى فى مآثورات **الشاعر على محمود طه** ، وفى مآثر
الشاعر إبراهيم ناجى ، وهما من أبرز رواد هذه المدرسة .

ومن أعطاف المدرسة الكلاسيكية كذلك . خرجت المدرسة الرمزية
التي كان لها أثرها وتأثيرها فى المسرح الشعري ، وهى المدرسة التى تنسب
أساسا الى كل من **سعيد عقل** و**بشر فارس** ، والتى تستهدف بحوارها
الرمزى ، ومضمونها الفكرى ، نبيل الوجود الانسانى ، حين يرتفع عن
مجرى المألوف ، ويرتفع عن شوائب المادة ، ويحقق ذاته عن طريق الفكر
النير الذى يقود الارادة . وان لم ترتفع هذه المدرسة الرمزية بدورها
بالمسرح الشعري الى المستوى الدرامى ، وانما ظلت محتفظة به فى ذات
المستوى الغنائى .

أقول . . . مهما يكن من أهمية المدرسة الكلاسيكية في مسرحنا الشعري ، من حيث هي بداية لهذا المسرح من ناحية ، ومقدمة لما نتج عنها من مدارس أخرى من ناحية ثانية ، إلا أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا ، لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الفنائية الحاصلة ، وإنما كانت « شيئا » ينفرط مضمونه في صياغته ، فهي عبارة عن مجموعة من القصائد الفنية ، موزعة بين عدة شخصيات ، أو هي موضوع بعينه تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة !

صحيح كان هناك ما يلزم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك الموضوع المعين ، ولكنه الرباط السطحي الخارجي ، الذي لا يشكل نسيجاً عضوياً في بنية العمل المسرحي ، بمقدار ما يشكل المناسبة التي تلقى فيها هذه القصائد ، أو يقال فيها هذا الشعر .

الأباطية أو الكلاسيكية الجديدة !

وصحيح أيضاً أن ما يوجه إلى مسرح شوقي من نقد ، هو عين النقد الذي يمكن أن يوجه إلى مسرح أباطة . من حيث أنه كتب لونا من الشعر الحاصل الذي ليس فيه من المسرح الأصورته الخارجية وشكلياته الظاهرية. ذلك لأنه لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامي وإنما اهتز لها اهتزاز الشاعر الفني ، بمعنى أنه نظر للحياة على أنها مادة للتأمل والانفعال والفناء ، لا على أنها أحداث متصارعة . وأقدار متعامدة . ورؤى متشابكة . وأنها موجودة بذاتها خارج نفس الشاعر ، سواء وجد أو لم يوجد لكي يستقبلها ، ويتفاعل بها ، وتتفاعل معها . ثم يطرحها بعد ذلك كما لاحظ بحق الدكتور لويس عوض . للمناقشة فوق المسرح .

صحيح هذا ، ولكن الصحيح . رغم هذا . هو أن عزيز أباطة حاول جاهداً ألا يحصر نفسه في إطار المدرسة الفرنسية الكلاسيكية ، إذ نراه يحاول أن يتحرر من أسر نظرية الوحدات الثلاث : وحدة الموضوع ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، تلك التي كان يتقيد بها الكلاسيكيون الفرنسيون. كما يحاول أن يجري في تراجيدياته قصة ثانوية إلى جوار القصة الرئيسية ، دون أن نصيب البناء القصصي بأي تخلخل أو اضطراب ، هذا بالإضافة إلى ما يحاوله من تطعيم تراجيدياته المأساوية بعناصر كوميدية ، ناقضاً بذلك مبدأ فصل الأنواع الذي التزمته المدرسة الكلاسيكية !

ومن الواضح أن عزيز أباطة ، ما فعل ذلك كله ، إلا لكي يستلحت

لنفسه أسلوبا مفائرا ولو بعض الشيء لأسلوب سلفه العظيم أحمد شوقي ،
ولكى يستحدث لأمته أيضا مسرحا يلائم مزاجها العربي ، ومن أجل ذلك
كله ، كان لابد أن يدخل في هذا المسرح ، تيارات جديدة تلائم مقتضيات
بيئته السياسية والاجتماعية ، الأخلاقية والنفسية !

أما الأحوال السياسية فهي التي عمل حسابها في التركيز على
العواطف الوطنية التي اختار لها التاريخ المصري كما في مسرحيته
« شجرة الدر » كما عمل حسابها في التركيز على العواطف القومية التي
اختار لها التاريخ القومي كما في مسرحيته « الناصر » . وأما الأحوال
الاجتماعية فهي التي راعاها في محاولته احياء بطولاتنا التاريخية ومعالجة
قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي ، والكشف عن أسباب قيام الدول
وقعودها ، كما في مسرحيته « غروب الأتلي » . وأما الأحوال الأخلاقية
فهي التي جسدها في ذلك التيار الأخلاقي الذي تنتصر فيه الفضيلة دائما
على الرذيلة ، والواجب على العاطفة ، وقداصة العرف القبل وتقاليد على
تذافع القلب ونوازع الذات ، كما في مسرحيتي « العباس » و « قيس
وليل » ، وأما الأحوال النفسية فهي تلك التي أعطاها حقا في تطعيمه
التراجيديات المأساوية بعناصر فكاهية أو كوميدية ارضاء لنفوق جمهوره ،
فضلا عن اقام مواقف غناء وتلحين من حين لآخر ، اشباعا لرغبات هذا
الجمهور المولع بالنغم والطرب ، كما فعل في مسرحيته « شهباز » التي
ضاعها من الأسطورة الشرقية الشهيرة « ألف ليلة وليلة » .

وأخيرا حاول عزيز أباطة أن يتجه بشعره المسرحي وجهة مفارقة
تماما لتلك التي اتجه اليها في موضوعاته التاريخية والأسطورية ، فاتجه
صوب الحياة المعاصرة ، وذلك في مسرحيته « أوراق الحريف » التي أصدرها
عام ١٩٥٧ ، والتي حاول فيها أن يصلح قضايا الحاضر لا من خلال الواقعة
التاريخية ولا من خلال الرمز الأسطوري ، ولكن من خلال أحداث عصره ،
وهي المحاولة التي ألزمته بالمدول عما في شعره من جزالة عسيرة ، الى
ما تتطلبه لغة المسرح من « سلاسة يسيرة » على حد تعبير الدكتور محمد
منصور . وأغرب ما في هذا الاتجاه الجديد الذي اتجه اليه عزيز أباطة ،
الاتجاه الى عبرية الموضوع ، وسلاسة الأسلوب ، وبساطة الحوار ، ان
الشاعر نفسه لم يتجه اليه مختارا بل كارهها ، فماله هو ومشكلات الحياة
الاجتماعية ، وواقع الحياة المعاصرة ، ومعاناة الانسان الحديث ، وهو الذي
عاش ما عاش لا يعاني من الحياة الا صورتها الميتافيزيقية ، ولا يتعاطى من
مادة المشكلات الاجتماعية الا ما يستغفره الى التأمل ويدعوه الى التفكير ،

ناهيك عما يقتضيه ذلك من تغيير في منهجه الشعرى عدولا عن الجزالة والاعراب ، الى حيث البساطة واليسر ، وهو الذى ظل أسيرا لمعطيات الجاهلية ، تحكمه وتحكم فيه ، فيحاكيها فى اصطناع الفخامة والجزالة ، سواء فى النبرة أو فى الأسلوب ، فى اللفظ أو فى المفردات ، ناسيا أو متناسيا انه يكتب مسرحيا شعريا ، وان هذا المسرح الشعرى لا يكتب لكى يقرأ ، وانما يكتب لكى يمثل ، ولكى يقدم الى الجمهور !

والواقع ان عزيز أباطة لم يتجه هذا الاتجاه ، الذى أكره عليه كما يقول ، الا مجاراه لسلفه العظيم أحمد شوقى عندما تحول عن القصر الحديوى الى الشعب المصرى ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر الناهضة ، بل عن الشعر الى النثر الخالص كما فى « أميرة الاندلس » ، وعن الأسطورة والتاريخ الى الواقع المصرى المعاصر كما فى « الست هنى » .

وليس من شك فى أن التطورات التاريخية العميقة ، التى مرت على المجتمع المصرى بعد الأحداث الوطنية الكبرى فى عام ١٩١٩ ، وما صاحب هذه الأحداث من نفى الشاعر أحمد شوقى فى بداية الحرب العالمية الأولى ، كانت من العوامل التى دفعت شوقى الى إعادة النظر فى موقفه من الحياة بوجه عام ، ومن مصر بوجه خاص ، وكانت هذه الوقفة لاعادة النظر هى رجع الصدى الذى تمثل فى معالجته للمسرح الشعرى ، بمعنى أن المسرح الشعرى عند ظهوره على يدى شوقى ، كان دلالة عميقة على التحول التاريخى فى حياة المدرسة الكلاسيكية ، وفتحا لصفحة جديدة فى الأدب العربى الحديث .

فإذا أضفنا الى هذه الاعتبارات مجتمعة ، ما لحق بالمجتمع المصرى من تحولات اجتماعية عنيفة بعد عام ١٩٥٢ ، وما ترتب على هذه التحولات من إعادة للنظر فى كل شيء ، سواء فى شكل الحياة ومادتها ، أو فى صورة الأدب ومضمونه ، حيث كانت مدرسة أدبية قديمة تهوى هى المدرسة الكلاسيكية ، لتحل محلها مدرسة أخرى جديدة هى المدرسة الواقعية ، وكانت غاية الأدب فى هذا الاختمار الجديد ، هى تجديد صورة الحياة وهيكلها بما يتماشى مع مضمونها الجديد ، فلا تنفصل صورة الأدب عن مضمونه ، كما انفصل شكل الحياة عن مادتها ، ولا يظل الفن كالزهرة الجميلة التى تفتتح لنور الشمس ، فلا يسألها سائل كيف نبتت وما نفعها كما كان يقول طه حسين الناقد الأول للكلاسيكية الجديدة .

أقول ان عزيز أباطة فى كنف هذه الاعتبارات مجتمعة ، نظم مسرحيته

« غروب الأندلس » ، وأهداها إلى « الأمة المصرية الكريمة » وقال في
أهدائه : « لقد كان من موأاة القدر أن أفرغ من كتابتها - الا قدرا ضئيلا
منها - ولما يتأذن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه ، ولا لبعثك المجيد
أن تنهل الأواؤه ، ولقد كان أغلب ظنى أنها لن يميا لها أن تنشر على الناس
ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم ، ولكننى قدرت وقدر الله وكان أمر
الله قدرا مقدورا » .

والذى كان يحاوله عزيز أباطه فى هذه المسرحية « غروب الأندلس »
والمسرحية التى تلتها « أوراق الحريف » هو انقاذ ما يمكن انقاذه من أنقاض
الكلاسيكية التقليدية التى هوت وتهاوت بموت أحمد شوقى ، والتى أدرك
انه لا مناص لانقاذها من أن تظل باقية فى هيكلها العظمى ، خاوية فى
مضمونها الحيوى . كما فعل فى بداياته الأولى . وانما لا بد له فى نهاياته
الآخيرة ، من أن ينفث فيها من نبض الواقع الجديد . ودما الحياة المعاصرة .
ولو فى صورة ما يمكن تسجيته بالكلاسيكية الجديدة .

مهل نجح حتى فى هذا . فى تطوير كلاسيكية شوقى التقليدية إلى
كلاسيكيته هو الجديدة ؟

موت الكلاسيكية الجديدة !

الواقع ان ما حاوله عزيز أباطه لم يكن أكثر من محاولات يائسة بل
وأيضا بانسة !!

هى محاولات يائسة . لان الشاعر لم يدرك تمام الإدراك عنف أزمة
الشعر التى اجاحت مصر والعالم العربى كله . بعد ان انقضت كلاسيكية
نوقى قبيل الأزمة العائنية ١٩٣٠ . وانطوت رومانسية ناجى قبيل الحرب
العائنية ١٩٣٩ . وخبت ديوانية العقاد بانتهاء هذه الحرب ١٩٤٥ .

ولم تكن هذه الأزمة فى حميمها الا تمبرا عن الصراع بين القديم
والجديد . وبحسبنا للانقسام بين أشكال الشعر العائنية ومضمون الحياة
الجديدة . فالكلاسيكية فى الشعر عمودا وقافية ٠٠٠٠ وزنا ولغة ، تحولت
إلى قالب مولائى جامد غير قادر على احواء الوجدان الجديد ، ولا الانفعال
الجديد الذى اسجد على حيائنا العربية المعاصرة .

والرومانسية كذلك كانت أعجز من أن تدأوى هذه الجراح ،
وتستوعب النافضات القائمة بين الشكل والمضمون سواء فى الأدب أو

في الحياة ، كل ما فعلته هو انها جددت من قوالب الشعر في الرباعيات والحماسيات وما أشبه من مقاطع ، فأحلت وحدة المقطع الرومانسي مكان وحدة البيت الكلاسيكي ، ووقفت بعد ذلك عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة ، وهو الدعامة التي يقوم عليها عمود الشعر الجديد .

وإذا كانت مدرسة الديوان هي التي نادت بوحدة القصيدة ، وضرورة احلالها محل وحدة البيت ، فقد بغيت دعوتها في حدود النداء ، دون أن تتخطاه الى الانجاز الشعري سواء في الشعر الغنائي أو في الشعر الدرامي ، وبعد أن أنجز العقاد قصيدته الكبرى « ترجمة شيطان » وكانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ، وضعت مدرسة الديوان أوزارها هي الأخرى ، وما تناهي الى أسماعنا من أشعارها لم يكن سوى شفق حزين !

أقول ان هذه الازمة التي أضاعت حركة الشعر في مصر والعالم العربي . أزمة القديم الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة . والجديد الذي طال به المخاض ويحاول أن يخرج من أحشاء القديم ليرى شعاع الحياة . هي التي لم يدرکہا عزيز أباطة تمام الإدراك . وطن انه بنجيدته الكلاسيكية ، وحققها بلفاحات جديدة ، يستطيع أن يقضي على هذا الصدع القائم بين شكل الأدب ومادته ، وهذا الانقسام الصارخ بين صورة الحياة ومضمونها . ولكن كلاسيكيته الجديدة هذه ظلت هيكلًا عظيمًا . تنفصه الحياة . وتموزه الحرارة ، بل لم تفعل هذه الكلاسيكية الجديدة . أكثر من انها جتمت بهيكلها العظمى فوق صدر محاولات التجديد في الشعر . تلك التي قام بها الراحل علي أحمد باكثير ، مترسما فيها خطى الراحل محمد فريد أبو حديد ، حتى بقيت دعوة التجديد في الشعر عامة وفي الشعر المسرحي بوجه خاص ، وكأنها الجمرة تحت الرماد . لا هي تريد أن تنطفئ . ولا هي قادرة على الاشتعال !

على ان محاولات عزيز أباطة هذه في جمعه أشلاء الكلاسيكية التقليدية ، وصياغتها كلاسيكية جديدة . بمقدار ما كانت بائسة . كانت أيضا بائسة ، فقصور وعي الشاعر لم يصد به فحسب عن استيعاب متغيرات الواقع من حوله . بل وأيضا عن استيعاب الواقع العالمي .

ذلك لان النثر بعد أن ساد لغة المسرح سيادة كاملة . طوال فترة الواقعية التي غطت القرن التاسع عشر كله . ثم حاول الشعر من جديد أن يعبر المسرح الى القرن العشرين ، محتلا مركز السيادة . لم يرتد نفس الزلزال الذي كان يرتديه شعراء عصر النهضة الأوروبية ، من أمثال شيكسبير

وداسين وكودنى دغيرهم من رواد الكلاسيكية العظام ، وانما ارتدى زيا آخر جديدا ، يتناسب وظروف العصر .

صحيح ان شعراء الحركة المسرحية الشعرية الجديدة . من أمثال **و. هـ. أودن** ، **وكرستوفر فراي** ، **ويول كلوديل** ، فضلا عن جماعة فيبر للشعراء المسرحيين ، كانوا متأثرين أعظم التأثر بدعوة الشاعر الايرلندى **و. ب. بيتس** الى العودة بالكلمات الى مركز السيادة ، وهى الدعوة التى بدأها فى عام ١٩١٩ عندما أعلن :

« فى مبدأ الأمر ظهر المسرح على هيئة اشعار ، وانه لمن المستحيل عليه ان يحقق عظمته من جديد ، دون العودة بالكلمات الى مركز السيادة التى كانت تحلله من قديم ، وهى ذات الدعوة التى بلغت ذروتها عند الشاعر الشهير **ت. س. اليوت** ، الذى نادى فى عام ١٩٢٤ يقول :

« اعتقد ان المسرح قد وصل الى مرحلة يجب ان تظهر فيها نهضة فيما يخص بالاصول ، واعنى بهذه النهضة العودة الى الشعر لفئة المسرح » .

أقول ان شعراء الحركة التجديدية فى المسرح الشعرى ، فى محاولتهم « **العودة بالكلمات الى مركز السيادة** » ، لم يرتدوا نفس الزى الشعرى الذى كان يرتديه شعراء الكلاسيكية ، وانما كان عليهم ان يدركوا أولا بحسب تفرقة الشاعر الفرنسى « **جان كوكو** » : « ان شعر المسرح يجب الا يعرض رقيقا كبيتوت العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب بحيث تراه الاعين من بعيد » .

بمعنى ان الشاعر يصبح لازاما عليه ان يفيض بكلنا يديه على تلك اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا بسيطا ، وتصور المواقف تصويرا سهلا ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية ايجاد دوات أخرى ، لها شخصياتها المنفردة ، وكياناتها المنمزة ، التى تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرهما من أجل ما هو أعمق شعريا ، وأبعد دراميا ، فضلا عن ادارة الحوار فى ندق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ، فيجأوب معه المتفرج ، دون ان يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل ، فالشرط الاساسى فى لغة المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد ان حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة !!

واین هذا كله من شعر عزيز أباطة المسرحى ، الذى كتب شعرا أولا ومسرعا بعد ذلك ، ونسى ان المسرح الشعرى مسرح أولا ثم شعر بعد

ذلك ، فما كان منه الا أن خرج لنا بلون من الشعر المسرحي الذي لا شيء فيه من المسرح الا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية ، فهو قصائد شعرية موزعة في حوار ، أو هو حوار يلقي بالشعر .

العصرية ليست بالمعاصرة

وليس من شك في أن هذا كله ، وكثير غيره ، لم يمت على الدكتور طه حسين ، الذي عهد إليه الشاعر بتقديم مسرحيته الشعرية ، « غروب الأندلس » ، فما كان منه الا أن قال في تقديمه : « اني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرا في هذه الايام ، وشعرا عربيا بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتورد على أوزانه وقوافيه ، وأثر حرية النثر وطلاقة وأسماعه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير » .

وكاننا أراد الناقد ان يلتفت نظر الشاعر ، الى أن هذا اللون من ألوان الشعر ، لم يعد صالحا للحوار التمثيل ، الذي يحتاج الى لغة أقرب الى النثر من حيث السهولة والبساطة ، باعتباره فنا جماهيريا ، وسيلته حاسة السمع التي تلتقط الحوار ، وليس حاسة البصر التي تعتمد على القراءة المتأنية بين هوامش المراجع ، وصفحات القواميس !

وليس أدل على ذلك المعنى اندي أخفاء الناقد في بطنه ، من انه يعود الى التصريح بعد التلميح ، فيقول في وصف شعر عزيز أباطة المسرحي : « انه شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد » .

ومعروف بداهة ان مثل هذا الشعر الجزل الرصين بمقدار ملامته للشعر الفناني ، فهو غير ملائم للشعر المسرحي ، لانه انما يشكل حائلا لفظيا لا بين الممثل ودوره فحسب ، ولكن بين الممثل وجمهوره كذلك . وذلك ان مثل قمة النجاح بالنسبة الى الشعر الوجداني ، فهو حضيض الفشل بالنسبة الى الشعر الدرامي . وهذا ما جعل الدكتور طه حسين يصف المسرحية كلها بداهة الناقد ، بأنها « قصيدة رائعة » !

وبعدا يعني بعبارة أخرى ان الشاعر عزيز أباطة ، ينظمه لهذا اللون من ألوان الشعر ، لا يبتعد فحسب عن طبيعة الشعر التمثيل ، وانما يبتعد كذلك عن طبيعة العصر ، فالعصرية ليست بمجرد معاصرة الشاعر لأحداث عصره ، وانما العصرية باستيعابه لطبيعة العصر ، فقد يعيش الشاعر عصر الطائفة والصاروخ وسعينة الفضاء ، ولكن وجدانه كله يظل عالقا بعصر

الساقية والشادوف ، متعلقا بزمان الناقة والجليل ، وهذا هو ما عبر عنه الدكتور طه حسين صراحة بقوله بعد أن استعرض أحداث المسرحية :

« انها تصور أحداثا وقعت منذ قرون ، وأخص ما يوصف به العصر الذى وقعت فيه ، ان طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استثنائا به من طبيعة العصر الحديث ، الذى لم تكن شمسها قد أشرقت بعد » *

شاعر فى غير عصره !

وطاللة لو عابرة ، على مسرحية من مسرحيات عزيز أباظة ، ندرك منها مباشرة وعلى الفور ، مدى انقسام الشاعر عن لغة المسرح من ناحية ، وعن طبيعة العصر من ناحية أخرى ، وعن الجمهور المتفرج من ناحية تالفة وأخيرة !

خذ مثلا مسرحية « قيصر » ومدى حرصه فيها على اصطناع بلاغة الجاهلية ، وإتيانه بهجور اللفظ ومستغربه إشاعة لجو الجزالة العربية ، بصرف النظر عما تعتضيه لغة المسرح ، وما تستسيقه أذن الجمهور ، وهو مما لاحظته الدكتور لويس عوض ، فعندما يقول « قيصر » مشيدا بكفاحه النبيل من أجل روما وطنه :

اليس علا روما مناديع همنى ومقصد روما فى العظيمات مقصدى ؟

تستوقفنا على الفور كلمة « مناديع » لتشكل حائلا لفظيا بين أذن المستمع وبين النقاط المعنى ، فضلا عن متابعة الحوار ، وملاحقة الأحداث ، واستيعاب الشخصيات وكأنما الشاعر يدرك هذا ، فيلجأ فى الهامش الى شرح معانى الألفاظ ، وإلى أن المناديع هذه جمع « مندوحة » ، والمندوحة هى المذهب البعيد فى الأرض !

وعندما يقول « قيصر » أيضا وهو يتوعد عدوه اللدود كاشيئس :

سأخذه أخذا ويلا فيرعى لقد مد فى أشطان جراته تركى

نجد الشاعر يلجأ فى الهامش الى شرح معنى كلمة « الأشكان » وكيف انها تعنى « الحبال » وبذلك يكون معنى البيت ان تساهل قيصر مع كاشيئس هو الذى مد فى حبال جراته ، وجعله يتبادى فى غيه الى هذا الله ، فاذا كان الشاعر نفسه يشعر بان ما يقوله يحتاج الى تهميش ، فمن يا ترى يذهب الى المسرح وفى يومه المعاجم والقواميس ؟

وعندما يقول « أنطونيو » معددا مناقبه ، مشيدا بفتوحاته ، متحدثا عن الشعوب ، وكيف انها :

تقاد ، فان قادت فدفاع قنة مكللة بالسحب تنحط للوهدة

يلجأ الشاعر أيضا الى الهامش ، فيشرح للقارئ كلمة « الدفاع » بانها السبيل وكلمة « القنة » بانها قمة الجبل ، ولا نملك بازاء مثل هذا الشرح ، الا أن نعجب لهذا الشاعر ، اذا كان ما يقوله يحتاج الى شرح ، فلماذا يقوله أصلا ؟ واذ كان القارئ المالك في بيته على قراءة النص يعوزه مثل هذا الشرح ، فما بالنا بالمنفرج الجالس في المسرح ، لمشاهدة العرض ؟

وكذلك كالبورينا عندما تقول مخاطبة قيصر ، مندة ببروتس :

اكاد أرى في الأفق خطبا معلوما

وما كان لمخى للأمور بكاذبي

نجد الشاعر يلجأ في الهامش الى شرح كلمة « المدوم » بانها « المنقضى » و « التدويم » بانها « الانقضاء » ، وبذلك يكون معنى البيت ان كالبورينا بصيرتها الناقبة وحسن ادراكها للأمور ، تكاد ترى امامها أمرا جللا ، ينقض على قيصر كما الصاعقة فماذا لو أخذ قيصر حذره ؟ ولكن ذلك لا يعنيها ، وانما الذى يعينها هو احساس الشاعر عزيز بأباطة بان امثال هذه الألفاظ التى تحتاج الى شرح ، ليست من حكم القافية ولا من ضرورات الوزن ، ولكنها من فرط حرصه على الجزالة الشعرية والرصانة اللفوية ، مهما يكن من نتائجها سواء بالنسبة لبناء الشخصية ، أو للغة المسرح ، أو للجماهير المشاهد للعرض المسرحى .

ناهيك عن رضوخه لحكم القافية وتحكم الوزن ، على النحو الذى يضحى فيه بكل معنى ، ولا يلتفت فيه الى سياق الحوار ، واتساق الكلام ، وكان الشخصية لا تقول ما تريد ، ولا ما يريد لها الشاعر أن تقول ، ولكن ما تحكم القافية بقوله ، وهذا بطبيعة الحال ضد لغة الحوار المسرحى ، الذى ينبغي أن يتصل ويترابط حتى ينتهى معناه نهاية طبيعية .

فنعندما يقول بروتس مخاطبا قيصر :

فديتك روما دون أهلى وعترتى

فانك عرضى أو أعز من العرض

نجد ان حكم القافية ، هو الذى جملة يقول « عرضى أو أعز من المرض » وفضلا عما فى كلمة « أعز من المرض » من تزيد لا معنى له ، وقد كانت واحدة من الكلمتين تكفى دون حاجة الى التكرار .

وعندما يقول بروتس أيضا موجها الحديث هذه المرة الى روما - وطنه :

ويا وطنى لن تسترق فلا تهن
ويا قسمى لا تخشى نكثى ولا تقضى

نجد ان حكم القافية نفسه هو الذى ألجأ الى هذا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة . فكلمة « نكس » يمكنها أن تغنى عن كلمة « نقضى » بمعنى ان واحدة من الكلمتين كانت تكفى لأداء المعنى دونما حاجة الى التكرار الذى لا معنى له . ونفس الشئ نجده عند قيصر . وهو يخاطب بروتس قائلا :

اتجزع ان ايقنت انك من دمي
وانك بضى قد ضمت الى بضى

فهنا أيضا التكرار الذى لا معنى له ولا ضرورة ، بل هنا التلاعب اللفظى الذى يشد انتباه السامع الى ما فيه من شقشقة لفظية وان صرفه عن معنى القول ، وسياق الحوار .

وقس على ذلك انكير والكثير جدا مما لاحظته الدكتور لويس عوض وما نجده فى شعر عزيز أباطة المسرحى . حيث تتحكم فيه القافية :
من أن يحكم هو عجبها . وحيث تصبح القافية مقتل المسرح الشعري ، بعد ان كانت فى الشعر الفنائى قلبه النابض وجناحيه الخفاقيين ، بل حتى فى الشعر الفنائى ، نجد ان بعض الشعراء ممن أجادوا الغناء ، قد فساقوا بالقافية الواحدة ، وعمدوا الى الرباعيات والموشحات ، فما بالنا بالمسرح الشعري الذى كان أولى به أن يتحرر من قيد القافية الواحدة ، وأن يحطم رونية التقطيع البيى الممودى ، وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها توليها نضيا بدلا عن وحدة انسطر أو البيت الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل نامه من حيث التأليف اللفظى .

الشاعر الاسمرحى

ولكن .. هذا هو عزيز أباطة ، وذاك هو شعر عزيز أباطة ، فهو لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامى ، بل الشاعر الفنائى ، وهو لم يصدر

فى شعره عن تجاربه الذاتية وخبراته الحية ، ولكن عن قراءاته العديدة وحافظته القوية لشعر الأقدمين .

وهذا معناه أنه فى شعره ، انما يصدر عن رنين اللفظ كما وعنه اذنه ما قرأ لشعر القدامى ، طالما كان محور الشعر عنده هو حاسة السمع اكثر من اية حاسة اخرى ، فالى حاسة السمع هذه ترتد الكثرة الكثيرة مما نظم عزيز اباطة ، الأساس عنده هو الحاسة ، والحاسة عنده هى السمع ، والمسبوع عنده هو شعر القدامى .

فقد قرأ عزيز اباطة الكثير ، وسمع الكثير جدا ، وكانت له تلك الأذن الحساسة المرحفة ، القادرة على التقاط الرنين الموسيقى ، وعلى المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، فجرى لسانه بالشعر على نسق النماذج التى انطبعت فى مسمعيه ، وكانما وضع امامه نسقا يقيس عليه كل ما يقرض من شعر ، قول الشاعر محمود سامي البارودي :

تكلمت كالماضين قبل بما جرت به عادة الانسان أن يتكلما
فلا يعتمدنى بالاساءة - غافل فلا بد لاین الأيك أن يترنما

وفى هذا الشطر الأخير ، فلا بد لاین الأيك أن يترنما ، يكمن تأثير عزيز اباطة ، شأنه فى ذلك شأن « البارودي » بشعر الأقدمين كما وعنه أذنه ، وبالمحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم ، وان تكن والحق يقال محاكاة صادرة عنده عن طبع لا عن تصنع ، وعن سليقة لا عن تكلف ، فهو الطائر يترنم كالطائر ، أو كالماء ينساب من ينبوعه ، والأشعة تتدفق من قرص الشمس .

وليس أدل على ذلك من أن الشاعر عندما يتعمد عن مصادر شعره ، وينأى عن تأثره بشعر القدامى ، ويتخفف من الجزالة التقليدية ، والديباجة الرصينة ، فاذا بنا نراه وهو يهوى من حالق سموقه وشموخه الى حيث التمييز المادى عما هو عادى ، عن فئات الحياة اليومية ، ففي مسرحيته « أوراق الحريف » التى اختار لها موضوعا عصريا ، ورعى كارها أن يفير من منهجه الشعرى ، منهج الرصانة والجزالة على غرار ما ترنم به سابقوه الأقدمون ، الى حيث « المنهج المطروق » منهج معاصريه فى التعبير عن واقع الحياة اليومية ، نراه يتعمد عمدا الى التبعيرات المتبدلة ، البعيدة عن طبيعة الشعر بوجه عام ، والشعر المسرحى بنوع خاص ، كما يتضح مثلا من هذا الحوار :

الكرم (متلفظا) : ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام .

وداد (فى مرج) : عندى الصنف الذى تنواه رز بحمام ودجاجات
سمان نظفت أمس أمامى .

الكرم : طيب فخم غذائى اليوم من غير كلام .

ولكنه سرعان ما يعود الى منهجه الشعرى الاثير ، حيث الجزالة
التقليدية التى يستمدّها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم . وبخاصة تراث
الجاهلية والشعر الجاهلى ، الذى يعدّ به الزمن عن أسلوب عصرنا ولغة هذا
العصر . وحال دون الشاعر ودون ابتكار التعبيرات الحديثة والصور الجديدة
التي تتلام وهذه الحياة المعاصرة . وليس أدلّ على ذلك من لجوء الشاعر الى
بطون المعاجم ليستخرج منها كلمة مثل « الاراك » التى لم يعد يعرفها
أحد ، أو يستخضعها أحد ، ليضمها هو فى بيت كهذا البيت من مسرحية
« أوراق الخريف » .

فديتك يا أخت عود الأراك سقاء الندى فانتشى وانثنى

هذا فى الوقت الذى يصف الشاعر فيه هذه المسرحية بأنها مسرحية
عصرية ، تتناول واقع الحياة المعاصرة . وكان أولى به أن يفقّل حاسة
السمع ، فينسئ ذاكرته لرنين الشعر القديم ، وأكثر ما يحفظه لهذا الشعر .
ويشعل حاسة البصر ، ليرى حياتنا المعاصرة ، ويبتكر التعبير الجديد عن
هذه الحياة الجديدة ، وبذلك يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب جديد ، بدلا
من أن يقدم لنا الصورة الجديدة فى ثوب تراثى قديم .

وما ذلك كله ، وكثير غيره ، الا لأن الشاعر عزيز أباطة . وكانما وضع
امامه نموذجا أعلى ومثلا يحتذى شعر الجاهلية ، وقول شاعر مثل عنتره :

إن نيمك فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم

الذى يشبه قول عزيز أباطة على لسان بطله المسرحى قيصر :

تقى بى فما زالت لهاتى جديدة

وما برحت مستضريات مخالبى

وهو فى النهاية ولع الشاعر المصرى بتراثنا الجاهلى ، ومحاويلته
التناس الجزالة والرصانة ، فضلا عن الفخامة والاغراب فى شعر الأقدمين ،
وفرضه فرضا على ذوق العصر ، وطبيعة العصر ، مما أدى فى آخر المطاف

الى هذا الانقسام الصارخ بين الشاعر وفنّه المسرحى من ناحية ، وبينه وبين أسلوب عصره من ناحية أخرى ، وبينهما وبين جمهور المسرح الحديث من ناحية ثالثة وأخيرة .

أجل لقد نسى عزيز أباطة انه انما يكتب مسرحا شعريا ، وان هذا المسرح الشعرى لا يكتب لكى يقرأ ، وانما يكتب لكى يمثل ، ولكى يرا. الجمهور .

شعر المسرح والشعر فوق المسرح .

✽ الحق ان مسرحية « مأساة جميلة » هي
اللغة الذهبية التي توجت انتصارات
الشعر الجديد ، والتي لم تجعل من هذا
الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية ..
معمومة او فائرة ، بل جعلته شعرا له
صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت امامه
آفاقا واسعة .. واسعة الى أقصى حد .

الظاهرة الجديدة في حياتنا الأدبية هي دخول الشعر الى المسرح ،
 أعني استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحي .
 وهذا ما رأيناه في عدة تجارب طليعية استلهمها عبد الرحمن الشرفاوي
 بمسرحيته الرائدين « مأساة جميلة » و « الفتي مهران » ، واستمر بها
 نجيب سرور في مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ومن بعدها مسرحية
 « آه يا ليل يا قمر » ، وتمادى فيها صلاح عبد الصبور بمسرحيته
 الواعدة « مأساة الحلاج » فضلا عن محاولات أخرى ظهرت مثل مسرحية
 « محاكمة في نيسابور » للشاعر عبد الوهاب البياتي ، وأخرى مثل أوبرا
 « سولارا » ، الشعرية للشاعر محمد الفيتوري وأخيرة مثل « ثورة الزنج »
 للشاعر معين بسيسو ، وهكذا أحس جمهور المسرح - قراء ومشاهدين -
 أن أفقا جديدا للشعر العربي قد فتح ، وأن مرحلة جديدة في تطورنا
 المسرحي يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية . تلك التي تستطيع
 الوقوف فوق خضبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المتول بين دفتي
 كتاب .

والواقع أن هذه الظاهرة لم تنفث في حياتنا المسرحية وحدها ،
 ولكننا نشاهدها أيضا في المسرح العالمي كله . فللمسرح العالمي المعاصر
 يمر الآن بهذه التجربة . تجربة المسرح الشعري ، والدليل على ذلك
 مسرحيات الشعراء اودن وايثروود وكلوديل وأبو لينير وكوكتو ولوى
 ماكينيس وكريستوفر فراي فضلا عن الشاعر العظيم ت. س. اليوت .

والحقيقة ان « التجربة الشعرية » في المسرح المعاصر ، تجربة ذات
 وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر .
 فبقا يتعلق بالدراما نجد ان تجربة المسرح الشعري ليست جديدة كل
 الجملة بقدر ما هي حثيث الى الشكل الاغريقي القديم ، أو « تمصير » للدراما
 الاغريقية وبمضها في ثوب عصري جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما

شعرية مصداقا لقول المعلم الأول - **أرسطو** - « أن الشعر أعلى طبقة وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الطبيعة العالمية ، في حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة » .

وذلك يعنى أن التراجيديا وإن كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن الانفعالات التي تثيرها في النفس هي انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ **سوفوكليس** حتى اليوم . وبعد اليوم . وهذا ما تنبه له الكاتب الألماني الكبير **فوتولودفيج** في محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » .

وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصه بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته في الأدب الغربي على يد **اليون** في قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته في الأدب العربي على يد **العقاد** في قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » . ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم في مجال التعبير ، فلم تصل إلى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثير فينا أحاسيس غامضة مبهمة ، ونترك لكل منا الحق في أن يفسرها كما يشاء .

لنذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية إلى المرحلة العينية . اعنى أن يتحرك في اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصيب في قالب الدراما ، التي تنعمق في نفس الفرد الواحد من البشر لوصف من خلالها النفس الإنسانية جمعا ، فأوديب شخص معين وهيوليت كذلك ، إلا أن الانفعالات التي تثار لانخص أوديب وحده أو هيوليت في شخصه . وإنما تخص الجنس البشرى كله . وذلك ما يصر عنه « بالروح المالى الشامل » . وقد أشار إليه المعلم الأول في كتابه « فن الشعر » حينما قال : « إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر . ومثلقات هيرودوت يمكن أن تنظم شعرا . ومع ذلك فهي تظل لونا من ألوان المادية . لا نقص شيئا من قصتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، في حين يروى الشاعر ما قد يحدث » .

والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستفراقه في الثنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتغارب صوره ، وتكرار

رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى اعماق نفس الانسان .

ولكن ٠٠ هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر في تاريخنا الأدبي قبل هذه المسرحية التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر أحمد شوقي في طوابع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عدة مدارس مختلفة كذلك المدرسة الكلاسيكية التي يمثلها أحمد شوقي وبواصلها عزيز أباظة ، وكذلك المدرسة الرومانطيقية التي تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادي وعلى محمود طه ، وكذلك المدرسة الرمزية التي يمثلها بشر فارسي وسعيد عقل . على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الفنائية الخالصة ، بل كانت شيئا يتفرط مضمونه في صياغته ، فهي عبارة عن مجموعة من القصائد الفنية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هي موضوع معين تصر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة .

لذلك ألحت الحاجة الى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد في المجال الدرامي . ٠٠ فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمي المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لحزمة النص المسرحي ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة الحينية أى صعبه في قالب الدراما التي يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » في مسرحنا المصري ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازي الاتجاه الكلاسيكي الذي بدأ وأنهاء توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعي الذي استهله نعيان عاشور وهضى فيه لطفى الخولي واستنفذ غايته عند سعد الدين وهبة ، ثم الاتجاه التعبيري الذي افتتحه رشاد رشدي واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقي عبد الحكيم . أقول ان الحاجة ألحت الى وجود المسرح الشعري الذي يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتها ، والذي يعد عبد الرحمن الشرقاوى المستول التاريخي عنه .

على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجي الى قلب التطور الفني في حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشهد فيه مرحلتين متميزتين . ٠٠ الأولى هي ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والأخرى هي ما يمكن تسميته « بالشعر في المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية « مأساة جميلة » ، وتمثل

الثانية مسرحية « الفتى مهران » • وعند كل منها تقف وقتين تختلفان طولاً وعمقاً ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدي : هل المسرح الشعري شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوماً أو مطلقاً أو حراً إلا وسيلة من وسائل التعبير •

على أن الدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلاً من لغة النثر ، فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟

إن الشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوباً للتعبير ، وإنما هو جزء أساسي وضروري في بنائها الفكري وبنيتها العضوية ، إنه إيقاع الدراما نفسها ، إيقاع الأحداث الدرامية ، وقد تجد هذا الشعر في بعض المسرحيات النثرية ، عند تشيكوف بوجه خاص ، ولكنها جوهر مسرح لوركا ، وت. س. الموت ، ومايا كوفسكي ... تعبيراً خارجياً وبناءً داخلياً كذلك •

والمسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية لا ترتفع عن واقع الحياة اليومية إلا بمقدار ما تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام • إن الدراما الشعرية إنما تقدم لنا الشعر المنبث في واقع حياتنا اليومية نفسها ، وإن موضوعها قد يكون هذه الحياة اليومية ، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ما لا يستطيع المسرح النثري أن يستخلصه منها ، إنه يستخلص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلي للحياة •

إن الدراما الشعرية لها موضوعها الخاص ، الذي له بدوره ، منطقة خاصة بين الحلم والواقع ، بين الجزئي والكلي ، في صميم التجربة اليومية ، وهذا معناه أن الدراما الشعرية نموذج خاص أعرق من مجرد الأسلوب الشعري القناني ، ومن مجرد الحدث المسرحي المكتوب بأسلوب شعري •

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هي « المأساة الذهبية » التي توجت انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لا تصدر في معظمها عن وعي كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها إطار فني يحدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هذه المسرحية التي لم تجعل من الشعر شيئاً يعبر عن انفعالات فردية محمومة أو فاترة ، بل شعراً له صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامها^{٢٢} آفاقاً واسعة • واسعة إلى أقصى حد •

وصحيح ان هذه المسرحية كانت أقرب الى الشعر المسرحي منها الى المسرح الشعري ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه كوكتو المشهورة : « أن شعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كيبوت العناكب ، ولكن خشنا كقلع المراكب تراه الأعين من بعيد » . لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التي تنمو فيها بذور شعره ، وينمو فيها هو الآخر .

وصحيح أن هناك مسافة دوامية واسعة بيننا وبين كتاب المسرح الشعري من أمثال بيتس واليوت وكوكتو ولوركا وأوبى وغيرهم ممن اشتركوا في معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لمودة المسرحيات الشعرية الى المسرح ، والبحث عن كفاء عصرى لكل من سوفوكليس وشيكسبير .

صحيح هذا وذاك . . ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة » كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطوة فسيحة نحو الشعر الدرامي والأداء التراجيدي ، ثم هي بعد هذا كله تطوير للشعر العربي الكلاسيكي الذي تصلح بحوره للشعر الغنائي ولا تصلح للحوار التمثيلي ، كما لاحظ المازني بحق في تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير ، وما عر عنه بقوله : « وبحور اشعر العربي أصلح ما تكون للشعر الغنائي أو ما يطلقون عليه في الغرب لفظة (ليريك) وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لغرض غلبة الموسيقى عليه . والحوار التمثيلي أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر عليه التوقيع الموسيقي كما يظهر في سواه ، أضف الى ذلك أن البيت من الشعر في القصيدة العربية « وحدة » تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظي وتعلق الكلام بمضه ببعض على معاني النحو ، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات - اذا ربطه شيء - الا المعنى ، وواضح من موحز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعي ألا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الى الآن . »

ومن هنا كان فشل المسرح الشعري عند كثير من شعرائنا الكبار . . عند أحمد شوقي الذي لم يوفق في خلق لغة المسرح الشعري ، وعند عزيز أباظة الذي بحث عنيا طويلا ولم يجدها . . وظلا هما الاثنان ذهنيي مجموعة من الفضاءات الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل نسيجاً أساسياً في بناء المسرح الشعري .

ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التي أقدم عليها عبد الرحمن الشراقوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وإنما هو اختلاف نوعى ، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لا تحيا إلا بين دفتى كتاب ، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح .

لهذا كان على الشعراء الذين يكتبون للمسرح أن يحتموا بحركة التجديد المسرحية من ناحية ، وأن يستخدموا سلاح التجديد فى الشعر ذاته من ناحية أخرى .

فقد كان التجديد فى الشعر مرادفا لرفض القيم الثقافية واللغوية القديمة ، ومربطاً فى نفس الوقت بمواقف اجتماعية تقدمية ، أما كتاب المسرح التجديديين الذين استخدموا الشعر فى المسرح ، دون أن يكون لهم موقف تجديدى من الشعر نفسه ، فقد انتهوا اما الى الإفلاس الفكرى والفنى ، أو أن أعمالهم ذاتها هى التى توقفت عن الهام الأجيال الطالعة .

وإذا تذكرنا أن تجديد الشعر هو موقف مباشر وحاسم ضد الجمود الثقافى ، لتبيننا مقدار ما فى كسر عمود الشعر وخلق إيقاعات شعرية جديدة ، وابتكار صياغات أسلوبية جديدة ، وإضافة دلالات جديدة لفردات قديمة فى سياق العمل الشعرى ، لتبيننا مقدار ما فى كل هذه الجوانب من حركة تجديد الشعر من دلالة اجتماعية تقدمية .

وهذه الدلالة الاجتماعية التقدمية هى الوجه الآخر لتأثير دخول الشعر الجديد الى المسرح ، وهى تكتمل حين دخولها المسرح ، صفة الوعى بالعالم وبالحياة وبمهوم الانسان .

إن الشعر الجديد فى المسرح ذاته ، فى أشكاله وفى قدرته على حمل وعى الشاعر والتعبير عنه ، هو كسب لتجديد الشعر أيضا ، اذ يضعه مباشرة أمام أذواق الجماهير ، يختبر نفسه ويؤثر فى الأذواق ، يتعلم منها فيزداد خبرة وصقلا .. ويعلمها فتزداد مرونة وقابلية للتغيير .

إن عبد الرحمن الشراقوى بطاقته العاطفية الدافقة ، وإحساسه الفنى الفزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعرى ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الفليظ ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعه ،

وأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلويحاً نغمياً بدلاً من وحدة السطر أو البيت ، الذى يشتمل دائماً على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظي . وليس ادل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أترانى طفلة ما زلت .. جاسر فى غد .. عندما يرتفع الزيتون فى خضرته .

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر .

عندما تنتصر الثورة .. فأبكونى وقولوا : لم تمت .

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير .

وهزىل مستباح المرضى مثلوم الضمير .

لا وعينيك وفي عينيك أحلام نبيلة .

لا .. وآلام البطولة .

لن تموتى يا جميلة .. لن تموتى يا جميلة .

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيراً رائعاً ، وتصور المواقف تصويراً أدروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التى تتشابه حيواتها ، وتتعامل بمصانرها من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى . كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه إنما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر .

على أن الشرقاوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا فى المواقف العملية التى يخدم بها تطور الحدث ، لأنه فى المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغلبانه ، كما فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تمنى الأم الحزن وجلال الأسى فتقول :

ما بال ألوان المساء .. هناك تصبغها الدماء .

والربيع مثقلة بمأساة الحياة ، وكل شئ مختنق .

- أسفاه ، قد منقطت وفي نظراتها وهج سيشرق .
- ويبيد يركلها بكعب حذائه والرعب يمتصر الجميع .
- ودماؤها تنسال في خيط رفيع ويمثل لمخ البرق مالت .
- وتجرت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
- لا تتركوا أحدا يساق لسجن برباروسه ولديه سر ما من الأسرار
- فهناك حكم المار ! والتعذيب والموت البطيء يغير رحمة .
- والانتحار أعز للانسان من أن يسجنوه .
- ماتت وفوق شفافها اختلج الهتاف : تحيا الجزائر .

وبذلك استطاع عبد الرحمن الشرقاوي أن يصور الخارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة في تلك اللحظات الشعرية التي كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل . فالشرط الأساسي في لغة المسرح الشعري ، ألا نحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمية الملائمة ضرورية كل الضرورة ، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو و أحداث الأثر الفني المطلوب .

والمرسحة من حيث المضمون ، دراما ناثرة كتبها شاعر تقدمي ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعلي في النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها في وجه جلادها ببطولة وعدالة وشرف . وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوحيشي » الهادف ، الذي يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقيم الدليل على فعالية الكلمة ، ومستولية الفنان .

غير أن عبد الرحمن الشرقاوي بقدر ما كان موفقا في لغته الشعرية من حيث نغمية الشعر وتلويحه ، بما يتناسب مع المواقف والأشخاص والأحداث ، بقدر ما خانته هذا التوفيق في عرضه للحدث الدرامي ، عرضا يتفق ومواضع الدراما الشعرية بوجه عام ، لهذا رأينا الشرقاوي كثيرا ما يتقلب الحوار عنده الى قصائد ذات طابع غنائي يجعل الحركة داخل المسرحية ، وكثيرا ما يعجز عن كشف الأبعاد النفسية للشخصيات ، وتحديد مواقفهم الجذرية . والتي يمكن تحديدها في نقطتين أساسيتين :

١ - تحريك الأحداث داخل المسرحية •

٢ - تصوير الشخصيات التي تنهض بأحداث المسرحية وتحدد أبعادها • النفسية ، والاجتماعية ، ومواقفها الحاسمة •

فبدلاً من الفكرة المحورية التي تدور عليها أحداث المسرحية ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتباعد مرة أخرى ، لأن خطة عامة لا تنظمها . ولأنها لا تتطور تجاه هدف بالذات ، وبدلاً من استلهاهم ثورة الجزائر ككل . ثم تجسدها في شريحة جزئية مكثفة ، ينبع من داخلها الحدث . ويمضي في تطوره الدرامي المرسوم ، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلاً عن الكثير من الوقائع التاريخية التي حدثت في أثناء ثورة الجزائر • وبدلاً من رسم الشخصيات جميعاً بناء على سراع درامي واضح ، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكان الشخصيات الأخرى لا هم لها إلا إتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين •

عموماً استطاع عبد الرحمن الشرقاوي في مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هو البطل ، وإنما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو إنسان تصنعه هذه الظروف ، ليس كل إنسان بطبيعة الحال ، وإنما الإنسان الشريف الذي لا يلونه الزيف ولا يعلوه الصدا ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالي الذي تخيله هيجل في شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق صهوة جواد » • ولا هو البطل الرومانسي الذي تخيله كاوليل في صورة القديس أو النبي أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجي الذي رآه لبروژو على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وإنما هو فرد عادي من أفراد الناس . قد يكون حيلة الطالبة البسيطة ، أو جاسر العامل الجزائري العادي . فكلاهما وضعت الظروف الاجتماعية في موقف من مواقف الكفاح . فاستطاعا بعزيمتهما القوية ومعدنهما الأصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الإنسان العادي بطلاً غير عادي •

أقول إن النقوب التي رأيناها في مسرحية جميلة ، هي التي أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفني ومضمونه ، فلم تنفجر اللغة من قلب الحدث . ولا تبع الشعر من النسيج الدرامي ، وإنما ظل الشعر والمسرح - في مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » •

والذي لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير في بناءه المسرحي ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه في جهده الثاني « الفتى مهران » ، وهي المسرحية للشعرية التي نالت بكتابها خطوات نسيجه إلى الأمام ، محققة كيفما أكثر تضجعا ، وإسهاما أشد تطوراً .
 ومرحلة جديدة هي التي أطلقنا عليها عبارة « الشعر في المسرح » .

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود إلى نظرية كوكتو عن المسرح الشعري ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفي التراجيديات الكلاسيكية ، وعلى ناظمي الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق أن لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيلي في تناقضه مع الشعر الغنائي ، فالأمر عنده ليس أن تضع الشعر في المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه في عبارة أخرى قال فيها :
 « فانا إذن أحاول استبدال الشعر في المسرح بشعر المسرح ، فالشعر في المسرح دانتيل رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيل سميك ، دانتيل مصنوعة من الخيال ، أو هو سفينة بأكملها تسير في عرض البحر » . وعند كوكتو أنه إذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين في عصرنا هذا ، مألوفين إلى الحد الذي يجعل جمهور المسرح الشعري يقول وهو يستمع إلى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكنني أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير البيوت ، فما ذلك إلا لأنهم يوعى أو يغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر في المسرح .

والسؤال الآن هو هذا .. إذا كان عبد الرحمن الشرقاوى في مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » . وإذا كان في فتاه مهران قد حقق « الشعر في المسرح » ، فلم .. أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

الواقع أن عبد الرحمن الشرقاوى استطاع في مسرحيته الثانية أن يصل بالشعر إلى درجة كبرى من الشفافية في نقل الفكرة ، والتركيز في صوغ العبارة ، دونما انزعاج عن « الثيمة » الأساسية التي أدار عليها صراعه الدرامي . ولكن البناء المعماري الذي ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج في بعضها عن إطار التعبير الدرامي إلى إطار التعبير الغنائي الخالص كما في قصيدة مهران التي يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته في القرية ، وكما في قصيدة سلمى التي كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له . ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من

قصائد بذاتها ، ألقاها الشاعر على لسان هاشم في خلم سلمى ، أو صابر في روايته موت أبيه . وطوايق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحي ، ولكنها في الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لا يقطعها إلا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما في خطاب مهران الذي بعث به إلى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » .. وخطابه الآخر الذي ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شيء يا أميرى ، كل شيء » .

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامى فى هذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حدلقة ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتذال .

والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحى .. مستوى شعرى أقرب إلى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فئات الحياة اليومية ، وتوصيل الأفكار المأبرة ، كما فى هذا الحوار فى طوالع المسرحية :

هاشم : سلمى .. جهزى .. شايًا لمهران .

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم .

(لسلمى بخفة) جثيتى بكوب من نبيذ الأمراء .

واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية .

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك .
ولشاورت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

مهران : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم .

لمساعة : هو بصفة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين .

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا .. لنا نحن الضحايا الحالمين .

مهران : فى غد نرتاح يا سلمى ..

غدا يخلد القلب إلى الراحة .. هيا .. النبيذ .

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالى الرفيع ،
وذلك في المواقف الكثيفة التي تشابكت فيها الأقدار ، وتزلجمت الحواطر
وماج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد
والفتى مهران .. الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمام
الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ،
انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير
الآلهة « جوبيتر » ، فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

اورست : أنت ملك الآلهة يا جوبيتر ، وملك الصخور والكواكب ، وملك
الأمواج فى كل البحار ، ولكنك لست ملك الانسان .

جوبيتر : لست ملكك انت أيتها المودة الخالية من كل عقل ، ولكن
من ذا الذى خلقك ؟

اورست : أنت .. ولكن كان يجب ألا تخلقنى حرا .

جوبيتر : انما وهبك الحرية لتخدمنى .

اورست : هذا جائز ، ولكنها انقلبتم ضدك ، ولا حيلة لى ولا لك فى
ذلك .

جوبيتر : وأخيرا .. هذا هو عذرك .

اورست : لست معذرا !

جوبيتر : اهذا حق ؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تزعم أنك عبد لها تشبه
كل الشبه أن تكون اعتذارا ؟

اورست : لست السيد ولا العبد ، وانما أنا الحرية !

ومثل هذا الصراع هو الذى نلقاه فى صراع الفتى مهران مع أمير
البلاد :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان .

ورعبتى ليست تعد .

كل الرمال رعبتى .. كل الرمال .

الأمير : فلتلق سيفك ام أنت تشهره على السلطان .

مهران : انى لأشهره على العموان .

الأمير : انى أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك .

مهران : لا أنت لست بسيدى .

وأنا كذلك لست تابعك الوفى .

أنا لست مجدك ، يا أمير ولست عارك ، لكننى فى الحق كنت
وما أزال هنا طريقك .

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ،
فى أننا ندرك فوراً وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو
أهم العناصر ، وأما العنصر التراجيى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث
فنتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جامدة على أن تبرزه فى
نوب الواقع الشعرى .

والذى وفق عبد الرحمن الشرقاوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة
النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحاً نظريته فى الدراما ، تلك التى
تتصل بجواهر المسرح الشعرى . ومؤدى هذه النظرية ، أن المسرحية
الناضجة إنما تكون ذات عدة « مناسب من الأهمية ، فهناك العقدة
لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكراً ، والتعبيرات والكلمات
لن هم أميل إلى الناحية الأدبية ، والإيقاع لمن هم أشد من سواهم حساً
موسيقياً ، أما الجمال المعرف فى الإحساس والفهم فتصيبها من المسرحية
معنى يتكشف لها خطوة إثر خطوة » .

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه
المناسبات فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفجر إلى أن تحدث فى النهاية
لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران المسور ، وفتاة المي
سلمى الفجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عمدة القرية ، وإلى
جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ،
هناك الشعر المنفوخ الموسقى ، الذى يجرنا على طول المسرحية إلى لحظة
الإيقاع التراجيى الحزين . لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة .
وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماليات فى سياق المسرحية .
يتكشف لها خطوة فى إثر خطوة ، محدثاً لها « متعة الهزة فى الشعور »
كذلك التى نراها فى كبريات المأسى الشعرية « أوديب » و « هاملت »
و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » .

وهرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة

في البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنيعة الظروف ، وفي الوقت ذاته ضحية الظروف .. وهو ليس الها هبط من السماء ، ولا ماردا انبت من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع في ظروف الية وضاعطة فاستطاع بعزمته القوية وداخله الاصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ما هو أشرف وأنبل وأليق بالانسان . وصحيح أن البطل يسقط .. وصحيح أنه ينهار .. ولكن سقوطه وانهاره لا ينتجان عن قدر تحده ، ولا عن قوى خفية ناصبته العداء ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى في هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد . « قالهامارتيا » أو السقطة العظمى ، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير في الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان .

واخطأ الذي ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اخار طريق النضال الثوري ، وأمن بحتمية الكفاح المشترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، في منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التي يعمل من أجلها .. قضية الشعب في صراعه ضد قوى البطش والظلم .. ضد الرجعية والخيانة .. ضد كل ما هو قبيح وذي . ولكن هذه التنازلات هي التي تحطمه في النهاية ، وتقضي عليه ، وعلى العقيدة التي آمن بها ، والظروف التي مثلها ، والواقع الذي آذره ووقف الى جواره . ويموت الفتى مهران وعلى محباه الوسيم قسماات الية ، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة .. كلمات الانتهاء :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذي كنت أريد .

لم يزل عندي أشياء تقال .

أنا ذا أمضى وما قلت الذي عندي ، وما حققت حلما واحدا .

لم يزل في القلب منى ألف حلم .

لم يزل في الرأس منى ألف شيء .

وأنا أمضى بأحلام حياتي .

أنا ذا .. أفقد الصحراء والليل وأحلامي وحبي .

أنا ذا .. أفقد الصحراء والليل وأشيائي جميعا .

ولكن الشاعر المنتصر لقضية الانسان ، المؤمن بمعداة المصير ، يرى

في الشعب وقودا ثوريا لمعركة الطريق .. لغرس البطولة وانبات الأبطال
.. فالشعب قادر على أن يهب الظروف .. والظروف التي خلقت مهران
لا بد وأن تخلق غير مهران . لأنه طالما كان في الأرض شر ، وطالما كان في
الدنيا قهر ، فلا بد أن ينشأ ألف مهران ، ولا بد أن تنبت مليون جميلة .
انه بالشعر النوزي العظيم الذي نظمه هذا الشاعر ، وبالإحساس
الواعى العميق بلفظ المسرح الشعري ، وبالمعاني الإنسانية الشريفة
والعادلة التي تنبها في أرجاء هذا المسرح . استطاع عبده الرحمن
الشرقاوي بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيف بهذا
رابعاً الى المسرح المصري ، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقي للمسرح
الشعري في أدبنا العربي المعاصر *

شاعر الكلمة والموت

* الكلمة في حياة الشهيد من شهيد الفكر
هي « القيمة » والقيمة المطلقة ، التي تجعل
للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى
سوى أنها سعي كادح نحو هذه القيمة التي
هي بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة .

« الكلمة » و « الموت » .. بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر صخر
عبد الصبور أن يلخص حياة المفكر الصوفي الشهيد الحسين بن منصور
الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكري عظيم .. فحياة الفكر هي
حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه في هذه الكلمة ،
او تعاطتها العقول لتدمنها الشفاء .. فهو مؤمن بكلمته .. مؤمن بضرورة
توزيعها على الناس .. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها ..
فان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا
او يموت ، بل ربما كان الموت في عينيه أشهى من الحياة .

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء ، خطؤه اذا عاملناه
بمقياس الانسان اليومي في الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس
الانسان الذي يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالمجد الخلاق الذي يمكن
من وراء الحياة ، والذي هو الله .

هل كان سقراط يفر من الموت هارثا بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه
القوانين ولو انقلبت ضمه ، لانها القوانين التي كانت تأويه وترعاه ؟ هل
كان المسيح يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه ، أم يخرج بالرسالة الى
بيت المقدس ، ولو دخل في حرب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان
الحسين يسير الى العراق للاقاة يزيد ، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرا
صاغرا لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين ؟ هل كانت جثث فلوك
تنكر الاصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم تستجيب لها ولو ساقوها الى
عذاب الحريق ؟ هل كان الحلاج يمشى بالحقيقة بين الناس ، ويبوح بها في
الأسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها في نفسه متلذذا ؟ تلك هي
المأساة .. مأساة كل شهيد فكري عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء .

فالكلمة في حياة الشهيد من شهداء الفكر هي « القيمة » والقيمة

المطلقة التي تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها
سعى كادح نحو هذه القيمة ، لاننا حينما ننكر الوجود الانساني باسم
الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وایماننا بمعطيات الادراك
الحسی وحدها . . هنا تستحيل الحياة الى سمار الیم على المادی والمباشر
والرخیص ، وهنا یفقد الانسان حسه بالأیدیة لیعانى آلام الحصر والیأس
والضیاع . على العکس من الشهیة الذی تطو وجهه ابتسامة السرور
المتالم أو الألم السار ، نتیجة ایمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن
من وراء الحياة .

أجل انه لمن المحال ان تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس
عبثا لا طائل تحته ، وهل یعقل أن تكون الحياة قد كذبت على الشهيد
والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان . بالقیم ، والثقة
بأنه هی وحدها مظاهر انخداع الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فان الذات الحرة الأصلية ، أو الانسان الأصل
لا الانسان الصورة ، حينما تطبق الضرورة على حریته ، وتشل الحاجة
ارادته ، وتختنق فی فمه الكلمات ، فان الموت كما قال كیرکیناوره لابد
أن یجىء لیفتح له النافذة ! وهذا ما عبر عنه الحلاج اروع تعبير وأحلاه
حينما قال فی المنظر الثاني من الفصل الأول :

« قد خبت اذن ، لكن كلمائي ما خابت

« فستأني آذان تتأمل اذ تسمع

« تتحدر منها كلمائي في القلب

« وقلوب تصنع من الفاظي قدرة

« وتشد بها عصب الأذرع

« ومواكب تمشي نحو النور ، ولا ترجع

« الا أن تسقي بلعاب الشمس

« روح الانسان المقهور الموجع » .

ولكن من هو الحلاج ؟

ما هي قصة حياته وما هي مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفي الاسلامي الكبير ، الذي ولد
في البيضاء بفارس ، ونشأ في واسط بالعراق . وازدهر في أواخر القرن

الثالث الهجرى . وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصوفية ٠٠ التسترى والمكى والجيند ٠٠ وبعد أن اتصل بأئمة التصوف فى عصره ، وبعد أن حج الى مكة ثلاث مرات . تلقى خرقة الصوفية . وطاف يدعو الناس الى الزهد والفناء . جامعا حوله كثرة من المريدين .

أما مذهبه الصوفى فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، **الحلول** : حلول الله فى الانسان ، واستحالة الإرادة الانسانية الى إرادة الهية ، بحيث يصبح كل ما يصدر عن الانسان من فعل ٠٠ فعلا لله ، مما يترتب عليه القول بإمكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو ما يعرف « باستفاد الوسائط » ، وما يترتب عليه القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو ما يعبر عنه « بحلول اللاهوت فى انناسوت » ، أو الذات الالهية فى الذات البشرية ، وبذلك يصبح الولى الدليل الذاتى الذى على الله « هو ٠٠ هو » ومن ثم يقول : « أنا الحق » **قيم الحقيقة الحميدة أو التور الحملى** ، الذى فاض بكل أنواع الكمالات الملى والملى ، وكان واسطة فى خلق العالم ، **توحيد الأديان** ، وأن هذه الأديان هى الا أسماء لحقيقة واحدة ، وفروع لأصل واحد ، فانها انما تتخلص فى أن الأديان كلها لله .

غير أن الحلاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق . ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وانما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون على بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية . ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، ومضطوا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة فى الانسان . أسمعه يقول لصاحبه السبل وهو يحاوره :

« يا سبل

« الشر استولى فى ملكوت الله

« حدثنى ٠٠ كيف أعرض العين عن الدنيا

« الا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى

دنيا الناس ، يحتك بالعامية ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، في محاولة شجاعة يريد بها اصلاح واقع عصره ، وان دخل في خلاف لا ينفص مع جماعة الصوفية ، وان تعرض لاتهامات لا تنتهي مع القضاة من فقهاء عصره ، ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

• هل تسألني ماذا أنوى ؟

• أنوى أن أنزل للناس

• واحدتهم عن رغبة ربي

• الله قوى ، يا أبناء الله

• كونوا مثله

• الله فعول ، يا أبناء الله

• كونوا مثله ...

• الله عزيز يا ابنه

وكان طبيعيا أن تختنق الكلمة في حلقه ، وتتعطل على شفثيه .. فأهل الحقيقة من الصوفية يضمنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة من الفقهاء يخشون أن تذيب في العامة فتقع الفتنة ويفضرب حكام الدولة . وتلك هي الميزة .. بل تلك هي المأساة .. حيرة النفوس الكبيرة حين تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار وتقدم على الفعل ، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ، تلك كانت مأساة هاملت ، وكانت أيضا مأساة بيكيت . ثم هي الآن .. مأساة الحلاج .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصوفي العظيم صرخة احتجاج اجتماعي على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه عن واقع عصره ، وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجداني على أهل الشريعة ، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة لا الكلمة ، والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى سطور جوعى ، وألفاظ عطاش . وفي خلاص بطولي رائع ، الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للإصلاح ، شنها الحلاج حربا ضارية على الصوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته الأخيرة في عام ٣٠٩ هجرية . بعد أن ظل مقبوضا عليه ثمانى سنوات في سجون بغداد ،

وهي المحاكمة التي انتهت بالحكم عليه بالاعدام بعد أن ضربوه وصلبوه ، وقطعوا رأسه . ويداه ورجلاه ، وأحرقوه بالنار وألقوا بأشلائه في مياه نهر دجلة ..

تلك هي قصة حياة الحلاج ، وتلك هي مأساة موته .. فكيف استقبلها شاعرنا المسرحي صلاح عبد الصبور ؟

في صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصري ناضج ، جمع صلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد . وهو اتجاه يادى رائع في هذه الفترة الخلاقة من تطورنا المسرحي ، أن يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة في تراثنا العربي ، فيعمل على تقييمها نقييما جديدا ، في ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضا على ربطها بوجودنا الحاضر ، وربطها مسرحيا يمكننا من معاشتها والاتحاد بها في حركتنا الفكرية الراحنة .

وكان توفيقا من الشاعر أن وقع على حياة خصبة مليئة بإمكانيات العرض الدرامي كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد ، هذا العرض الذي يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية ، ليشبه في كثير من الوجوه ما حاوله ت . س . اليوت في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، التي عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس اساقفة كانتربري ، وقصة استشهاد من الناحية الروحية ، وما تنطوي عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، او بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

ولكن صلاح عبد الصبور كأي شاعر مسرحي يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو .. حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه .. حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هي كشف ذاتي والحقيقة من حيث هي اصلاح اجتماعي . او باختصار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة . وكلها مضامين عصرية تعبّر عن القضايا الفكرية التي تشغل شاعرنا نفسه ، وتلح على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الحسنة من التراث ، ليقول من خلالها كل

ما يحسه وما يراه . ولذلك نجده في تناوله الدرامى لمسألة الحلاج ، يسقط الكثير من فئات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ، فضلا عن قدرتها على تجسيم الحدث وتطوير الصراع .

وهذا شيء مشروع وجائز ، إن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هي ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتملت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتمبرا عن المفهوم الدينى عند شعب الإغريق ، غير أن أوسطو لم يلزم الكاتب التراجيدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وإنما ألزمه فقط بعدم التفسير فى وقائمه ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر . وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وإن كانت تمالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، إلا أن الانفعالات التى تنبثرها فى النفس هى انفصالات عامة وخاصة بالجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور فى تجسيده فى « مأساة الحلاج » ، فعندما يصل الصراع الى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث ، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى إنسان نبيل وشريف ، اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المأسى العالمية :

- « لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل جيرة
- « من عجزى يقطر دمعى
- « من جيرة رأيت وضلال ظنوني
- « يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
- « هل عاقبتى ربى فى روى ويقينى ؟
- « اذ أخفى عني نوره
- « أم عن عيني حجبتة غيوم الألفاظ المشتبهة
- « والأفكار المشتبهة ؟
- « أم هو يدعوني أن أختار لنفسى ؟
- « هبتى اخترت لنفسى ، ماذا أختار ؟
- « هل أرفع صوتى ،
- « أم أرفع سيفى ؟

« ماذا أختار ؟

« ماذا أختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التي صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته ، فهي ما سنتناوله في الوقت الذي نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامي لهذه المسرحية .

في فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثاني على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج » مأساة عميقة في بعمها الفكري ، قصيرة النفس في بعمها الدرامي . الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم « الكلمة » ، وأطلق على الفصل الثاني اسم « الموت » . وهو تقسيم لم يوضع عبثاً وتسمية لم تطلق جزافاً ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالاته الرمزية في المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع في فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث في تلك الحياة . . . فهي كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل - بدلاً من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » - أن يطلق عليها الشاعر هذا العنوان الشعاري الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة الماثورة عن الحلاج « أنا الحق » التي دفع خياله ثمناً لها ، والتي جعلت الشاعر الصوفي الفارسي العظيم فريد الدين العطار يصف صاحبها بأنه بحق . . . شهيد الحق !

المهم أن المسرحية تقع في خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهي المسرحية ، يبدأ بشيخ مصنوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكمين بين واعظ وتاجر وفلاح . يسألون عن الشيخ المصلوب . . من قتله ؟ ولم قتلوه ؟

وسرعان ما يجيء الجواب . . مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات . ثم مجموعة أخرى من الصوفية يترفون بأنهم هم أيضاً قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرّم العالم من شهيد ؟ هل نحرّم العالم من شهيد ؟ » . .

وبهذا ينتهي المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة في خلفية المسرح ، وفي أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة

المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفني لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر . - غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ، ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لأن الكاتب أتر أن يبدأ نهاية الحدث المسرحى ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، وهو تكتيك شعري ألفناه عند صلاح عبد الصبور فى قصائمه الشعرية ، حيث يبدأ قصيدة « شفق زهران » مثلا من نهاية الأحداث ليعمق الاحساس المأساوى بهذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تهييدا فاجعا منذ البداية . لذلك كنت أفضل لهذا المنظر أن يقوم بذاته متعزلا عن بقية المناظر الأخرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بهما ارتباطا عضويا ، ولا يؤدى إليها بالضرورة .

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبل وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفى ، ولكنهما يذهبان كل فى طريق . الشبل يقول لصاحبه : « لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا » . ويرد عليه الحلاج : « هبنا جاثينا الدنيا ، ما تصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبل : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحلاج : « فقر الفقراء ، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا أخرية » . ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحد خلاء الحلاج ، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه متصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة . وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبل يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجب عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله .

وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وإن كان أعماقها من الناحية الفكرية ، فالمنظر كما نرى يبدأ سكوتيا وينتهى بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل ابراهيم بن فاتك ، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد . ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب الى المحاوراة الفلسفية منه الى الحوار الدرامى ، انه يذكرنا بمحاوراة « أقرطون » لـ **اللاطون** حيث نرى سقراط وهو سجين ، يحاور تلميذه أقرطون حول الحق والواجب ، وما ينبغي أن يكون عليه المواطن الصالح .

فالحوار هنا هو الحوار الفهنى ، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف

عن مدى الخلاف بين خصمين . كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحي ، لاختلافهما في الفعل والسلوك ، في الفهم والادراك . وهذا هو نوع الحوار الدرامي الذي لاقيناه في الملاحاة الميرية بين نوديب الملك والعراف نيرقيلي . أو بين القديس توماس بيكيت والملك هنري الثاني ، والذي كنا نلقاه هنا أيضا لو أن أنشاعر ادار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء . وكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين ٠٠ نزعة الفقيه الذي يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفي الذي يمثل الحق ويعبر عن رأى العامة . أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكان الحلاج يحاور نفسه . فهذا ما يؤدي الى تسطيح الصراع الدرامي ، بدلا من تصميقه وتطويره على امتداد المسرحية .

أما المنظر الثالث الذي ينتهي به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع أن يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر . فهو يبدأ وينتهي قوى الإيقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار . حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التي تألفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح . ومرة أخرى من الأحبب والأبرص والأعرج . ومرة ثالثة من المتصوفين ٠٠ أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ، ارتفعت بالحوار الشعري الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلي . وبعد هذا كله يحيى الحلاج ٠٠ صوت الحق الذي لا صوت له ، يحيى ليقف في الساحة بفداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذي يعربد في الطرقات . ينشر الرذيلة ، والقحط الذي يمشي في الأسواق يميئ القلب . ولكن الشرطة عيون الوالي تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزنقة لا بتهمة تأليب العامة .

وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذي يبدأ بمقاطعة الشرطي : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربي له عينان لكي ينظر في المرأة ؟ » . ربما كان هو اذكى وأبرع ما في المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة في ادارة الحوار ، نجد السلامة في التحليل النفسي ، سواء في حالة الحلاج الصوفي الذي غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرح بحلول الحق . ويعبى عن رؤية الخلق . ويكشف عن وجه السر ، او في حالة الشرطة وطرائقها الخاصة في الاستدراج وتلفيق التهمة . ان هذا المشهد بجلاله ومساويته يبيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو واصحابه بيت المقدس في عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها في

الأسواق ، وادرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التي تترص به ، وعرف من الأسئلة التي كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف استدراجه الى كلمة ثبتت عليه « الكفر » أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التي بدأت بمعركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه .

والذي يهنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف اليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المسرحي عني بدراسة مذهب الحلاج الصوفي ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعي .

فخطبة الحلاج التي أخذته بها الشرطة ، والتي يقول فيها :

- « ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين »
- « هو النجوى التي ان أعلنت سقطت مروءتنا »
- « لانا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تمنعنا »
- « دخلنا الستر ، أطعمنا وأشرينا »
- « ورقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا »
- « وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا »
- « فلما أقبل الصبح تفرقنا ، »
- « تعاهدنا ، بأن أكنم حتى انطوى في القبر » .

أقول ان هذه الخطبة على جمالها الشعري ، لا تكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفي ، فهي كلام عام يمكن أن يقال في وحدة الشهود عند ابن الفارض ، أو في وحدة الوجود عند ابن عربي ، مثلما يقال في حلول اللاهوت في الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبية الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء . فالحلاج حلول ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب ، أو الممشوق والماشق ، على أنهما شيئان متمايزان في ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك في امكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحي ، وفي أن هذا الاتحاد معناه تخلل شيء لشيء آخر دون أن يمتزج به .

انا سر الحق ما الحق انا بل انا حق ففرق بيننا
انا عين الله في الأشياء فهل ظاهر في الكون الا عيننا

وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدة الأخرى ، سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربي ، وهو مخالف بالتالي لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شاعرنا المسرحي أحد أمرين : إما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقدمه - كما كنت أفضل - ، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية - على لسان الحلاج نفسه ، اعنى بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به الى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا .
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

وقوله :

أنت بين الشفاف والقلب تجرى
مثل جرى الدموع من أجفاني .
وتحل الضمير جوف فؤادى
كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهام الحلاج ، والقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل « الموت » بإيداعه فى السجن انتظارا لمحاكمته . غير أنه إذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعا الى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فإن ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج فى بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وإبراهيم بن فاتك ، تشهد الحلاج هنا أيضا جالسا بين مسجوتين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبيل الحياة ، يكشف لنا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الإصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الإنسان من الشر . فيقول له السجين الثانى : « هل يصلحهم كلياتك ؟ » فإرد عليه الحلاج الهادئ : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجين : « غضبى لا يبغى أن

يصلح بل أن يستأصل « • فيسأل الحلاج : « من ينبغي أن تستأصل ؟ »
فيجيب السجين : « الأشرار » فيعود الحلاج ليتسأله من جديد : « وكيف
نميز بين الأشرار وبين الأخيار » من فينا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف
نقضي على الشر لكي يسود الخير .. بالفضب أم بالكلمات أم بالسيف
المبصر ! » •

« بالسيف المبصر » • ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة
بصدد الخلاف بين علي ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لي بالسيف المبصر
! .. من لي بالسيف المبصر ! » •

والواقع أن صلاح عبد الصبور استطاع في هذا المنظر أن يفلت من
إطار الاستاتيكية الذي كبّله في المنظر الثاني من الفصل الأول ، وذلك
بإضفاء عنصر الحركة المسرحية التي تمثل في دخول الحارس وخروجه ، ثم في
المركة التي دارت بين السجينين ، وأخيرا في هروب السجين الثاني وبقاء
الحلاج مع السجين الأول •

غير أن افلات شاعرنا المسرحي من إطار الاستاتيكية بإضفاء عنصر
الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامي الذي جاء على حساب
دعوية الشخصية بصيغتها باللون الفكري ، وعلى حساب المادة الكلامية
يجعلها أقرب إلى المحاوراة منها إلى الحوار • فشاهد الحارس الذي ينهال
بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن أن يكون
مشهدا دراميا بأي حال ، ولا يمكن للحوار الذي دار بينهما أن يكون
إنسانيا بأي معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحي وذكائه ،
كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدي جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلني أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدي

الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدي ، صوتي لا يسعفني

الحارس : قلت اصرخ .. انت تمذبني بهدوتك

الحلاج : فليغفر لي الله عذابك

أيخف عنك صراخي .. قل لي

ماذا تبغى أن اصرخ .. فأقول ؟

إن الغاية التصوي لكل عمل تراجيدي ، هو أن يثير فينا انفعال الحوف والشفقة . حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكترسيس » أو التطهير . وهذا الحوار اللاشعري . لا يمكن أن يجهلنا تتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوحشنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا . إن البطل هنا أقرب إلى الفكرة أو المعنى ، منه إلى الفرد أو الإنسان ، فضلا عما في الحوار من تناقض ذهني ، يجعل المضروب هو الجليلد ، والجلاد هو من يعانى آلام الضرب .

هذا التناقض الفكري ، هو الذى نلتقى به على مستوى التناقض المسمى في المنظر الثانى والاخير ، من فصل « الموت » . إنه منظر المحاكمة ، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سسليمان وابن سريج . وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تصميم ثلاثى . ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لحف بالثال من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى . ولا أدري لماذا حرص الكاتب على استبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، واعداد المسرحية بإمكانيات أكبر للتفتح الدرامى . ولكن شاعرنا المسرحى شاء أن يلتقى بلووكا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى . فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة .

المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكميدى بحق ! تراجيديا إنسان يموت ، ومهزلة قضاء يجلدون من أحكام الشرع جبل المشنقة . انهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويمنون بمقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان . غير أن أحد هؤلاء القضاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضمير ، ويتنفذ فيه المعنى ، فيأبى أن تصير قاعة العدل وكرا للسماسة ، ومقارة للسارقين ، فينسحب من المحاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين أيديهما مضرجة بالدم ، من قبل أن تنطق الستهما بحكم الموت .

وتضى المحاكمة آلية غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية إلى ذروتها ، حينما تتراى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه

الآلام ، وفي الانتصار الحقيقي لقوى الخير . ويبلغ الشاعر المسرحي قمة نجاحه في بلورة هذا الصراع وتجسيده ، وفي إبراز العناصر التراجيدية الخاصة بالرحلة المطهرة للروح ، وهي الرحلة التي خرج منها الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقي السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التي تنتظره .. حياة القديسين والشهداء .

وعلى امتداد الخط المسرحي لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحي وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفء الكلمة ومأساوية القصة . فمأساة الحلاج هي مأساة انسان عاين الفقر يعر يد في الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبي حتى يصلح .. يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبي ؟ » ، ولا يزعم حتى ينور .. ينور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتمنى أن تلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، ونداوى اثما بجريمة » . اذن فليرتد الى ذاته الأصلية يلتمس عندها سبيل الخلاص : فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو الى ملاقاته الشر بالشر .. انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولا يملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا . أسمعه يقول في أبيات من الشعر العالي الرفيع :

« لا أملك الا أن أتحدث

« ولنتقل كلماتي الريح السواحة

« ولأثبتها في الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية

« فعمل فؤادا طمانا من أفئدة وجوه الأمة

« يستعذب هذى الكلمات

« فيخوض بها في الطرقات

« يرعاها أن ولي الأمر

« ويوفق بين القدرة والفكرة

« ويزاوج بين الحكمة والفعل .. »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحلاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبعثر بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكالا للدائرة يطلب رسول الحلاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب .. التحكيم .

ويكون التحكيم حكما بإدائته ، وإباحة دمة . واللقاء بأشلائه فوق صفحة
النهر ، أشلاء الحلاج الصوفي العظيم الذي لم يجد بدا من التضحية بحياته
لكي تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقي شهيدا للكلمة .. الكلمة التي
كانت في البدء ، والتي ينبغي أن تكون في الختام .

الكلمة التي أثرت تأثيرا رائعا في كل من جاء بعد الحلاج من أئمة
الصوفية ، فقد أخذت صورة روحية رائعة ، واصطبغت بألوان فكرية
زاهية ، عند كل من محيي الدين بن عربي ، وعمر بن الفارض ، وجلال الدين
الرومي وعبد الكريم الجيلي ، وكثير غيرهم من كتاب الصوفية وشعرائهم ،
الذين كان لمؤلفاتهم وأشعارهم أعرق الآثار وأطيب الثمار في تاريخ الحياة
الروحية في الإسلام .

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعرق وأرق مسرحية
شعرية تضاف الى مسرحنا الشعري الحديث .. انه اذا كانت محاولة
الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأنجيل
من المسيح الشهيد الأول للإيمان ، ففي رأيي أن هذه المسرحية بوسمها
أن تجعل من الحلاج في واقعنا العربي ، أول شهيد للكلمة ! .

في الأدب المشرح

- البحث عن مسرح مصري
- دراما التغيير الاجتماعي
- بين المحلية والعالمية

البحث عن مسرح مصري

✽ الفرغور ليس هو بطل الاغريق التراجيدين
ولا بطل أوروبا السيكلوجي ، ولا بطل أمريكا
البراجماتي ، وإنما هو بطل فولكلوري تابع
من باطن الشعب واعماله ، يعبر عن ادق
خلجاته في سخريه جادة أو جلية ساخرة ،
انه صورة ناطقة لابن البلد في مصر .

ما من مصري يذكر عام ١٩٦٤ الا ولهذا العام في نفسه صدى مخلع . فهو العام الذي بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مداها الثوري ، مبلورة في نهاية المطاف أهداف التضال العربي . محرزة في الوقت نفسه أعظم الانصارات لجميع قوى الشعب العاملة . مصممة بمد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمي الى ذاتنا الاصيلية انما ، حقيقيا . دون أن تنزع عن واقعنا المتطور أدنى انزعاج .

ففي هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت . وفيه تم تكوين مجلس الأمة . وفيه تم إلغاء الأحكام العرفية . وفيه تم الإفراج عن جميع المعتقلين السياسيين . وفيه أتبحت أرشح القرص لممارسة النقد والنقد الذاتي ، باعتباره من أهم ضمانات الحرية ، انه باختصار عام النضج الديمقراطي على الصعيدين السياسي والاجتماعي .

غير أن قوى الفجر الثوري لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما في ذلك مناشط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحي أو الفكري مع الجهد السياسي أو الاجتماعي في وحدة حبة أو حبة واحدة . ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحي ، لأن المسرح قبل أى فن تعبيري آخر هو الفن الذى لا يحقق الا بالفعل . ولأنه أكثر من أى شكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم مالتقى بل بانتهاء الحى المباشر بين قطبي التجربة .

لهذا لم يكن عدا بل كان مما تنفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية « الغرافير » في هذا العام بالذات ، وأن يجيء ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا الواقع الثوري بكل تجسدهاته المادية والمعنوية . فالغرافير بهما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصدها الأحكام الا انها بحق تجربة

تورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لا تقف عنده المضمون المسرحى
فحسب ، ولا عند الشكل المسرحى فقط ، بل تمتد لتشمل المسرح نفسه
من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن .

والواقع أن التناول النقدي لمسرحية « الغرافير » يظل ناقصا أو مبتورا
إذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة
وراء هذا العمل ، فقبل أن يدفع يوسف ادريس بمسرحيته الى المسرح نشر
بحثا فى ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا
المصرى ليس مصرىا على الحقيقة ، وإنما هو حفيد غير شرعى للمسرح
الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شئ يتراوح بين
الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها
مؤلفون غربيون . أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون .

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى المصرى ، ولكنه أيضا
عن المسرح المصرى الناتج عن البائس بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى
يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألغت للمسرح الى الآن . وبما فيها المدرسة
المصرية الحديثة » .

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا
الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهها المسرحى ،
ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى
النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح . باعتبار أننا لم نجد بعد
شخصيتنا المستقلة فى المسرح . ولقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا
وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من
الشك . هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » .

وعند يوسف ادريس ان مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على
أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح
مهجة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعد
ذلك ، مطورا الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث والمفاهيم الفنية العالمية
المعاصرة .

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، وكان طرحها بمثابة
ثورة فى ميدان الفن المسرحى . تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى
قام بها العقاد فى ميدان الشعر . عندما أعلن فى مقالاته التسع التى
نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء

الجيل الماضى (البارودى وشوقي وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة . لانه لا يصدر عن السليقة المصرية ليبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليبر عن الحس والالفاظ والأصدا . وأعلن العقاد فى هذه المقالات ضرورة استلها من السليقة المصرية التى نترنم بتلك الاغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، والتى أقام عليها مذهب الجديده فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انساني مصرى عربى » .

وبعد ما أنارت دعوى العقاد من العواصف ، أنارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات - بعضها يؤيد ، والبعض الآخر يعارض ، والبعض الآخر لا يستطيع أن يقطع برأى ، وكاننا ما كان حصاد المعركة ، فالتى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايا الفكرية بعد الثورة ، لانها القضية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يمانها الوجدان العام المقف ، أزمة التعرف على ملامحنا العنية الأصيلة ، التى ننسج منها شخصيتنا المستقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شىء فى أى مجال . « اننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فاذا لم تكن موجودة فعليا ان نوجدها ، شخصية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعميق جذورها فى تراثنا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضارية عليها » .

والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضية طرحا ساذجا يقصد به ازالة الزواجر والأعاصير ، وانما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انساني متفتح ، ورؤيا فنية جديدة . وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث انساني على مدى سبع سنوات منذ الفترة التى انتهت فيها من كتابة مسرحية اللحظة المرحية ، وطويت فى ذهنى بعدها صفيحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية ، لا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما تصورها » .

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية الحديثة ؟ هذا ما سنراه الآن :

لكى نتعرف على ملامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة

والاستقلال ، لابد لنا قبل أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو
المدس الفني الذى يبدأ منه ويعود اليه ، والذى يستمد منه مصرية الشكل
المسرحى .

فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم والفن ، على
اعتبار أن العلم على بحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محل بحكم الطبيعة
والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه ما لم يكن محليا فقد طبعه
وطبيعته كفن . والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصالة فى مقابل المحلية
التي تعنى المحدودية والضخالة ، وإنما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية ،
ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شيء وإنما هو (يصف) أشياء ، والتعبير
لا يصدر إلا عن ذات معبرة ، بعكس الوصف الذى يقتصر على المنهج
الموضوعى والمنهج الموضوعى فقط . فالعلم اذن يحصر نفسه فيما هو
موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص ، وتعريف الموضوعى
هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتى الذى
تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة
والمزاج . وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع
أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجود فن صيني وفن غريقى وفن
يابانى ... الخ وكان من المستحيل علينا أن نقول بكيمياء انجليزية أو
ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكى . « من أجل هذا لابد أن نفرق
تفرقا حادا بين العلم المالى من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فيقدر ما
تكون قوانين العلم عامة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفن
لا تمنع قيمته إلا من محليته ومن البيئة التى أنتجته ، بمعنى أوضح العلم
على بطبعه والفن محل بطبعه » .

والمحلية التى يدعو إليها يوسف ادريس هى محلية كيف ومناخ ،
محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنا الشعبى الأصيل ،
والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الغذة ومشكلاتها المتميزة . « لأن
كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين
نفسى معين ، بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو
الفنان النابع من هذا الشعب ، فثمة سببية متبادلة بين الطرفين . . بين
الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه
وتلوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد
نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره » .

وفى قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال

الظل . استطاع يوسف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية في بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى . قبل أن يتصل مسرحنا بالمرح الاجنبى ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله . هذه الأشكال الأولية هي التي أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزا لها عن المسرح بمعناه الذي نعرفه الآن .

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذي نتجمع فيه لنشاهد شيئا أو لنفترج على شيء . فهذا في عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة . ولكنه ليس مسرحا بالمضى الصحيح . وانما المسرح اجتماع بشري أو تجمع انساني ، وهو يحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لا بد أن يشترك فيه كل فرد من افراد الحاضرين . مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا الا اذا اشترك فيه كل الحاضرين . أو الاغنية الجماعية لا تعد جماعية الا اذا غناها كل الناس . أى أن الأشكال المسرحية لكي تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان . أولا الجماعة والحضور الجماعي ، وثانيا قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الاعمال . تماما كما كان يحدث في أداء الطقوس والشعائر التي هي بحق الجذور الأولى لكل مسرحية .

وهذا ما عر عنه يوسف ادريس في مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « ... والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كبير . ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل يره وجابين يعيشوا مساعطين ثلاثة مع بعض . عيلة انسانية كبيرة انقابلت وبتحتفل أولا انها انقابلت ، وثانيا لنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحية وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » .

ولكى يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة . أو هذا الكيف الدرامي الجديد ، نص في مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المشفرجين ، وإحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويا . بعد ان زالت المسافة المعنوية التي تباعد ما بين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين ، والممثلون جزءا من الجمهور . فلا تمثيل مما ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وانما الجميع في حالة تجانس فني ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التي ستستمتع بالتمسرح .

لهذا كان طبيعيا أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة إلغاء مسرح الحائط الرابع الذي يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الفوار .

ولكن بالمرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما أكد على ضرورة الفاء فكرة الرواية المجازة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها ، واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وإن فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التخيير . وكان طبيعيا أيضا فى هذا العيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليدوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحدث لحظة تنوير ، لأنه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شئ داخلا فى كل شئ . وكان طبيعيا بعد هذا كله أن ينهار « الحائط الرابع » الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الاديسى) يتخذ من المسرح كله حلبة يروح ويجهى فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند بريشت ، ولا من النوع اللاواقعى الذى التقينا به عند بيوفاللو ، ولكن من النوع الذى يمكن تسميته بالمرح القولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر .

صحيح أن علينا أن نتشقق بالثقافات الأجنبية لنتمتع بالجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضينا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الحلق الفنى ينبغي أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكتشف عن أعماق ذواتنا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هذا العصر . وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا أنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية . أو المشكلة المصرية . المحلية والعالمية فى آن .

وهنا أجد لزاما على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هذه المحاولة بإرجاعها الى عناصر أجنبية أو كتاب غربيين ، إما أن يكون صادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجي لا بد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وإرجاع اللاحق منها الى

السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزئية التي تأخذ جزءا وترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التخصيص بقدر ما فيه من التصور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصل عضو عن بقية الأعضاء إلا بالقضاء على الكائن كله .

ومن هنا كانت معالية النظرة التكاملية التي تدمج الاعتبارات المجالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التي ترىنا أن مسرح بريخت مثلا لم يعم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقاتين .. الاغريقية والجرمانية ، وإنما قام على أساس الاختلاف النظرى أو الأيديولوجى بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى بين القواعد التي وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامى . وتلك التي عارضها بريخت بقواعد أخرى قام عليها مسرحه الملحمى . وكذلك الحال فى مسرح براندلو الذى لم يعم على رفض المبقرية اليونانية والدعوة الى المبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطورا طبيعيا للمسرح الاوروبى فى العرن المشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواضح الذى بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء براندلو فطوره الى ما عرف بالمذهب اللاواقعى ، وإن استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفن ..

وعلى العكس من هذا تماما تجيء محاولة يوسف ادريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربى ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان ، والمطالبة بالعودة الى الينايبع الأولى للروح المصرى الدفين ، كما هو ممثل فى التراث الشعبى فى المدن وعلى طول ريف مصر . هناك نستطيع أن ندعى بجذورنا الأصيلة ، وهناك نعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حاله التمسرح تلك انى قال عنها يوسف ادريس ، والتي اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت مما .

ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة . فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلا بد أن يبدأ الاحتفال بأن يقضى الجميع ، بأن يقضى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التي يستوى لديه عندها أن يقضى هو أو يستمع الى غناء غيره . وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقابلوا ، وثانيا بأنهم سيقومون فى هذا الاحتفال :مسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن

فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية يوم وب نفسه وبكل ما حوله ، أنبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد الى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور .

فالرفور هو التمثيل الصّارح للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تدبير ، والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة .

وهو يصدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، يفقد ما هو فرفور فى حياته العادية .. فى البيت وفى الحارة وفى الحى .

وعلى ذلك فالرفور ليس هو بطل الاغريق النراجيدى ، ولا بطل أوروبا السيكولوجى ، ولا بطل أمريكا البراجماتى ، وإنما هو بطل فولكلورى ، تابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليبر عن أدق خلجاته فى سخريه جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « منال صادق للبطل الروائى المصرى الخلق ، الذكى ، الساخر ، الحاد يداخل نفسه كل قدرة على الزيق ، وكل عوامل حمزة البهلوان » .

ومن هنا كانت الفرورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى . بل كانت « دينا صلاته الضحك » ، لأن الرفور حين « يتفرغ » فهو إنما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « نعبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعياً بأخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثر حبا للآخرين » .

فالفرورية ليست مذهبا ولا هى عقيدة . وإنما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، . وهما لغة وأسلوب لا يمكن أن يوجد الا فى امة قديمة الحضارة ، عريضة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيان على عملها الاصيل .. صناعة السلم ونتاج الحضارة . وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فياضا للنكتة والدعابة ولباقة التعبير . فإذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونفاض التاريخ . وما عاناه شعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والسخرية والتهكم المرير ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى ساخرا بحكم لبقته المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجته الى التساهل . وقلة الاكثراث . فالسخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره . والنكتة هى

سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل
الى المينى والمحنى والأحوال .

والذى يهمنى الآن هو اننا نستطيع أن نخلص من فكرة الغرفورية
عذه على حقيقة غاية فى الاهمية ، وهى أن « الذات المصرية » دون غيرها
من الذوات ، ليست غالباً من القوالب ، ولا شكلاً من الأشكال ، وانما هى
فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وادراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من
أهم خصال المصرى أنه عامل فى حياته بقدر ما هو عمل فى نظرتة للحياة .
والذى يهمنى بعد ذلك هو أن الغرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب
المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت
فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعاشاته . .
هكذا امتلأت القصص بكلمة « اللاعيب والمفاز » ، وازدحمت النوادر
بجمل الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين المجازى الماكرات فى نصب
الفخاخ ، وهكذا كانت الغرفورية علامة من علامات التمسرح على هيئة
سامر ، لأن السامر كان واحداً من الآثار الفنية التى قامت فى بلادنا من
قديم الزمان ، حول شخصية الغرفور وصفة الغرفورية ، وهما العنصران
الأساسيان للذات وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية .

والآن . . اذا كان يوسف ادريس قد وفق فى التعرف على ملامح
المسرح المصرى ، فهل اعتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية
التي تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بمباراة أخرى . . هل وفق فى ايجاد
الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن
افرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟

الواقع ان اعتداء يوسف ادريس الى « الغرفورية » باعتبارها سمة
اصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية ، أو باعتبارها تمثيلاً
صارخاً لروح الشعب المصرى الدفين . قد ساعده على أن يتأذى منها تأدياً
طبيعياً الى المشكلة التى تتمثل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته
خمس أو ستة آلاف عام . وأعنى بها مشكلة « التبعية والسيادة » التى
أثرت الى أبعد حد فى منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحياة ،
والتي كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنة حضارة ، وان مثلت على الوجه
الآخر نضال شعب وإرادة أمة وانتصار حياة . وهذا ما عبر عنه «ميشاقناه»
تعبيراً رائعاً حينما قال : « ان طاقة التغيير الثورى التى فجرها الشباب
المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها ، اذا

ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام ، التي كانت تترى بكن
عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم » -

من هنا كان اهتمام يوسف ادريس الى مشكلة « التبعية والسيادة »
وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية ، ثم
تجسيدها بعد هذا كله في شخصيتي « السيد » و « الفرفور » اللتين
ابتعثهما اجتماعا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وعتونه التبعية المرتجلة ،
أقول ان اهتمامه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطباع الأشياء ، وما يتسق
وتصميم المسرح الذى بنسأه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا « الفرفور »
بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هي الجلبة المتأصلة في قرارة هذا
الشعب ، وكان السؤال التلقائي الذى يترتب على ذلك هو ممن يسخر
هذا الشعب ، وعلى من يتهم ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها
شعبنا تحت نير الحكم الأجنبي ، هي الاجابة على هذا السؤال .

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندي بريطاني ، شهد شعبنا
وجوها غربية وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور
ما لم يذقه أى شعب آخر . فقد حكمه الآشوريون واللبيون والاثيوبيون
والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والدليم
والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم
الأرناؤود من أسرة محمد علي ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض
المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين
متجاورتين : احدهما لأصحاب السيادة والآخرى للمسودين الخاضعين ،
بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين ،
لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبي لم يذق طعم الحرية والاستقلال .

والذى يعيننا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفور » هي طبيعة هذا
الشعب التي ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان « التبعية والسيادة »
هي المشكلة التي ظل يعاني منها أحقابا بعد أحقاب ، والتي كانت سببا
مباشرا في تأصيل « فرفورته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة افراد
الشعب . ففرفورته ١٠٠ فرفور صغير نتنازل عنه في حالة التسرح ، لنفسح
الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلى منا في التعبير عنا . عن
المشكلات التي تواجهنا وعن رأينا في هذه المشكلات .

ولقد قلت ان مشكلة « التبعية والسيادة » في حياة شعبنا لم تقف
عنه حدود السياسة لتمثل في سيطرة الحاكم الأجنبي الدخيل ، بل تركت

بصمات أصابعها على كثير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذي حدا بفيلسوف كبير مثل هيجل أن يقول في معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون ان العقل حر أو ان الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد . أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس احرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهي التي تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان .. هو الحر .. » .

أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل في تجربة التحول الاشتراكي التي من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى المدرسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى في الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الأمر الناهي على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن المادى . وهذا ما عبر عنه فرفور بطبل المسرحية بقوله : « عارفة الناس طول عمرهم عايشين ازاى ؟ .. فوق بعض بالطول كله ، كل واحد شايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور .. مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالمرض كله ؟ .. » .

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساواة بدلولها الاجتماعى والأخلاقى ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هى مشكلة الانسان منتميا الى أية بلد .. خاضعا لآى نظام .

بل سرعان ما تكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة تايضة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة غايضة تبقى ست الحضارات .. » قال ايه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور ومسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ .. » .

وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آباثهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة ، أولئك الذين فشلوا في أن

يروا وفي أن يساعونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومفاهيمهم الفلسفية إلا لفظ قول أو أضفنا أحلام ، وهل تاريخ الفكر الفلسفي إلا مذهباً يلقي مذهباً غيره ، ومفكراً يمارض مفكراً آخر ، أو ليس هو سرل أحد الفلاسفة الممارسين عو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائماً من جديد » .

الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وابتعاد الحل على طرح انشؤال . « أصل الحق مش علينا ، الحق على الى ييشوفولنا ، الفلاسفة بنوعنا والمفكرين ، الى التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير ، والتفكير الحقيقي هو الى يفكر في الى ييفكر في الى ييفكر انه يفكر ، انما امة آدى مشكلة حياتنا كلها امة ، حدى يجدعن ويفكر لها في حل ؟ » .

وعينا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلاً لمشكلتهما التي أصبحت مشكلتنا جميعاً ، فليس الحل في أن يصبح السيد فرفورا ولا في أن يصبح الفرفور سيداً ، ولا في أن يصبح الاثنان اسيادا أو أن يصبحا فرفير ، لذلك أقدمنا على الانتحار عسى أن يجدا الخلاص في الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلاً للمشكلة . ولا لى شى ، وهل كان الموت حلاً وهو الذى لا يحل المشكلة إلا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الاداة إلا بالقضاء على كل ارادة ؟

وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون ، وأخذ الالكترتون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهاية ، أقول اننا نجد الفرفور في دورانه الأبدى حول السيد غارقاً في المشكلة وبشكل أعنف فما هو يقول : « الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت يحل » الحياة نفسها حل ، جايئ ناقص انما الشطارة تكمله مشى نلفيه .. » .

وهنا يتضح لنا مغاؤل يوسف ادريس وإيجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالانسان . وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان في الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطاً فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضباً فليس غضبه على الانسان ؛ من أجل الانسان .. من أجل ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف إدريس ببراءة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هي نفس المحاور التي تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل . الى نقد واقمنا المحلل على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » . الى إثارة قضية الحرية بمفهومها الانساني العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية .. مسرحية لئ انسان .

دراما التغير الاجتماعي

* ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هي في حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التي تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى . فضلا عن بلورة هذه الشخصية ، والهدف بها فوق خشبة المسرح .

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد احسوا بعد ليلة العرض الاولى لمسرحية « الشمس التي تحت » ان مسرحا جديدا قد بدأ ، وإن كانتا مسرحيا يبشر بحصاد فنى وفير .

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى . فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى الملوئ بالعضوية والحراة ، والشخصيات المتخفية المستندعة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية تصادفها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة .

ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى ، وبطله الحقيقى . ومن مسطفه خرج لطفى الحقوى ، ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبى ، ومحمود ديب ، وعلى سالم ، وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية .

ومهما حدثت من تحولات وتطورات لكل واحد من هؤلاء ، فقد ظل هذا الرائد - نعمان عاشور - أكثرهم وفاء لقضايا التغيير الاجتماعى مضمونا ، والواقعية الاشتراكية مذهبيا ، والطابع المصرى سواء فى صنع العقدة أو فى رسم الشخصيات ، أو فى إدارة الحوار . فاللغة الأكثر ملامة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر إلحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى همى فى صميمها شخصية مصرية . . . هي الركائز المحورية التى أدار عليها نعمان عاشور مسرحه ، فإذا أضفنا إليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعى الكبير التى حدثت فى حياتنا العامة ، التحول من مصر الملكية الى مصر الجمهورية ، ومن الواقع الاقطاعى الى الواقع الاشتراكى ، ومن المجتمع الزراعى الى مجتمع الصناعة والتصنيع ، وهو

التحول الذي انطوى على الكثير من التناقضات العاطفية ، والمراجعات الاقتصادية ، والصراعات الايديولوجية ، مما نشأ عن معاناة التحول ومعاناة التغيير ، أدركنا على الفور طول الرحلة وعرضها .. تلك التي قطعها نعمان عاشور !

ولكن نعمان عاشور للأصف الحزين لم يف بكل الآمال التي نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت في معظمها لف ودوران حول عمله البطولي الأول ، على نحو ما فعل جون أوذوبون بمسرحيته الأولى « انظر وراءك في غضب » .

فمسرحية « الناس الي فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية « الناس الي تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمصير ذكي لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقمة ، بل هي أقرب الى الاوبريت الغنائي منها الى العمل الدرامي ، أما ماعدا ذلك من « مسرحيات .. » صيما أو نقطة » و « المغاطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندي » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور ، وانتكاس أيضا بالمرح المصري الحديث .

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط في مشكلات تقنية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلا عن انشغاله بالجري وراء الشكل المسرحي الجديد ، كائنا ما كان هذا الشكل ، وكائنا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطابع الغالب على انتاجنا المسرحي في الاعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجري في مسرحه هو كما يجري في مسرح الآخرين . ويفت مشلول القلم مكتوف اليدين . وهو الذي استطاع بمسرحيته الأولى « الناس الي تحت » أن يشق للمسرح المصري طريقه الشرعي ، ويكشف له عن طابعه الحقيقي . لهذا لم يكن عينا بل كان مما يتفق وطابع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « بلاد برة » ليعيد بها موازين القوى أن لم يكن في المسرح المصري ، فلا أقل من أن يكون ذلك في مسرحه هو .

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس الي تحت » ومسرحية « بلاد برة » مرورا بمسرحية « عيلة الدوغرى » ، الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصري ، والمشكلة الأكثر إلحاحا على الواقع المصري ، والشخصية التي هي

« صميمها شخصية مصرية . ومن هنا - لا من هناك - كان تخطيطه وتشره فيما بين هذه اللاتية المسرحية من مسرحيات . تخطيط وتمتد قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الاصيلية ، ومحاولة ايجادها في الواقع الخارجى . لا عن طريق التقليد والمحاكاة . بل عن طريق المكابدة والمماناة ، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله . وهكذا كانت مسرحيته الاخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات . ان لم اقل نهاية رحلة او ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى »

اجل ٠٠ ان ثلاثيته المسرحية « الناس الى تحت » و « عيلة الدوغرى » و « بلاد برة » تظل فنيا وفكريا وتاريخيا ، مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى . ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح »

فكل واحدة من هذه المسرحيات الثلاث هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ٠٠٠ حالة اجتماعية يعينها مر بها مجتمعنا المصرى فى فترة ما من صترات تحول الاجتماعى ، فاذا كانت هذه الحالة فى مسرحية « الناس الى تحت » هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة ، وحروج الطبقة الوسطى الجديدة . حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقاى النفسية . والنقاى الاجتماعية . التى كانت سائدة فى بلادنا ، والتى ظلت بعاياها قائمة تصارع القيم الجديدة فى الحياة . ومن ثم جات المسرحية فى اطار الكوميديا الهادفة او الكوميديا ذات الرسالة ، من حيث محاولتها التذليل على أن مصر الجديدة أى مصر ما بعد الثورة ، خير من مصر القديمة أى مصر ما قبل الثورة !

وكم كان معبرا أن نرى احدى شخصيات هذه المسرحية ، وهى تمير عن جمود مصر القديمة ، وعدم مسايرتها لخطى الزمن . بتلك الحركة التى اختتمت بها المسرحية ، حركة رجل واقف فى مكانه ، رافعا يديه الى السماء ، وهو يحرك رجله فى حركة « مملك سر » ليعلن تغير مصر الجديدة عن مصر القديمة .

واذا كانت هذه الحالة أيضا فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى صفة الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، واحلال اخلاقياتنا وتقاليدينا وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة . الامر الذى جعل الناقد الكبير الدكتور محمد منور ، يطلق على هذه المسرحية اسم « الناس الى فى الوسط » ، بعد « الناس الى تحت » و « الناس الى فوق » ، وبرى أن نعمان عاشور بكتابتها لهذه المسرحية ، قد اتم ثلاثيته الاجتماعية التى صور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث

وسط أحداث الحياة العامة ، وفي قلب التغير الاجتماعي ، حيث نرى الناس الى في الوسط ممثلين في « عيلة الدوغرى » وما نزل بهذه العائلة من تفكك وأتانية بعد أن مات عنها عائلتها الثرى أو الذى كان ثريا ثم فقد ثروته ، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث ، فتؤدى الضائقة المالية ، والصراع على الحياة ، وشدة الأتانية التى كثيرا ما تحطم أسر الطبقة الوسطى ، الى اظهار جوهر كل من الاخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغرى ، التى كانت تعيش فى مودة وسلام أيام الرخاء الذى استطاع رب الأسرة أن يوفره لهم ، بدأبه وحرصه وبخله الشديد ، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة ، عم على الطواف ، الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته ، بل وينصحه أحد أبناء الأسرة بأن ينهى حياته كما بدأها .. حافى القدمين ..

إذا كانت تلك هى الحالة الاجتماعية فى هاتين المسرحيتين ، فما هى الحالة الاجتماعية التى تصورها المسرحية الثالثة « بلاد بره » ؟

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال الى اتغيرت .. انتسوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر .. النهضة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة .. تغير كبير ... مش بسيط .. »

وفى هذه العبارة التى قالها سالم شيوكشى أحد أشخاص المسرحية ، والذي وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والتأيرة ومجازاة الواقع وحكمة الرضا به » تكمن القيمة الأساسية لهذه المسرحية ... قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الورة . وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد . وتحول فى مواقفهم الاجتماعية . وما نتج عن هذا كله من صراع طبقي . وتحول ايديولوجي . وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال ..

ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا النورى ، والذي حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذي وجد فى الاشتراكية ابلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا ديننا نزل من السماء وإنما هو فى صحيحه نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا اعتادا ومكابرة . ان دلا على شئ فأننا يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الإدراك .

فالواقع قد تغير ، ولابد لكل فرد ان يحدد موقفه منه ، فاما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره .

وهكذا كانت « بلاد بره » هي البديل الآخر لواقعنا الاجتماعي الجديد ، والبديل في أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع في عالم طوباوى زائف يوضحهم عن عالمهم الدنيوى المفقود . فالفعل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويسود اليه ، هو المحاولة الانهازمية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة . فكل فرد من أفراد هذا الفريق غير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمة ... قيمة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تعوضه عما فاتته فى فردوسه المفقود ، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل ، والفريضة على العقل ، والفرد على الجماعة .

هذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التاريخ ، فمضوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع ، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العام .

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من روس أموال المستغلين ، محققا الكفاية لكل ولا لأحد ، والمعادلة للمجموع ولا لفئة ، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء . . . انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون على روس أموالهم ، وانما هم اقرب الى الحبراء الفنيين الذين يعيشون فى كل نظام ، ورغم ذلك هم ضائعون فى كل نظام ، وضائعهم تابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وانما هو حر يهز كتفيه لكل شئ ، لأنه قادر على أن يفعل أى شئ ، وعلى أن يستمتع فى الوقت نفسه عن عمل أى شئ . . . فشكلته نابعة

من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هي مصدر ابداعه الطلي أو الفني ،
وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله . ولذلك فهو لا يقامر بحريته
على أى نظام . وهذا ما يقوله ابراهيم النمس ، الفنان الذى لم ينجح اخوه
فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه « على » المهندس اللامنتى:
« باحبها لاني زيك .. حابر !! ولايص !! وملخبط !! ومفل !! » .

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هي الأبعاد الرئيسية
التي لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعي ، أو التي لابد أن تصاحب كل
تغير فى نظام المجتمع ، فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها
من المنتمين ، وأعداءها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين
التنقيضين ، وأعنى به فريق اللامنتمين ، الذين يغالون فى الاتجاه
الانطوائى ، ويصبون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التي لا تنتهى .

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعي جديد ، يبدأ
بما يشبه الانطواء أو إعادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عائله
الباطن ليميد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء
قد يتضخم فيصبح فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا ما يحدث
لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ،
بل ويناصبونه العداء .

وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الامام ، فينتهى
به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا ما يحدث لفريق الثوريين أو التقدميين
الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبون هم أنفسهم عناصره
ومكوناته .

وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشنت قوى
المجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى الخفى فى أى اتجاه ، وإذا به
يقف منفردا منعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل
الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المتقنين ، أولئك الذين
يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون
عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فإذا بهم هم أنفسهم هذا
المركب من التنقيضين ، ولعل هذا هو ما أدركه ابراهيم النمس فى هذه
المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا ايه ! ما عندناش وضوح
رؤية .. » .

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضرارية الهامة فى تطورنا المجتمعى .

مرحلة التحول الاشتراكي العظيم ، بكل ما تنطوي عليه من تناقض عاطفي وتناقض اجتماعي وتناقض أيديولوجي ، وهي تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير ، هي التي التقطها نعمان عاشور بحسه الفني ، وناقشها بحواره الفكري ، وعبر عنها تعبيرا دراميا في مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » .

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند سلاوتي ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيرانيللو ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهي كما عند شو أو إيسن أو استروندبرج ، وانما هي في حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا في فترة من فترات تحوله الاشتراكي . فإذا كانت هذه « الحالة » في مسرحية « الناس الى تحت » هي حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت في مسرحية « عيلة الدوغرى » هي تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضي ، فانها في هذه المسرحية « بلاد بره » هي حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكي الصحيح ، وهذا هو ما غناه « محمد النمس » بقوله في نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذي لم يولد بعد : « الى في بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد ابطال المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠٠ وطين الأرض » .

أي ان الميلاد الاشتراكي الجديد ، في المجتمع الاشتراكي الجديد ، هو قصاري أشواق الانسان الثوري في هذه الفترة .

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذي تتحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عددا من الأبطال ، أو مسرح الوضع الاجتماعي الذي لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكثفيا بالتعبير السلبى والتصوير الحياضى ، وانما معناه أن الكاتب له موقفه الفكري الذي يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التي يبيتها في كافة أرجاء المسرحية . فإذا كان في مسرحيته الأولى « الناس الى تحت » واقعا تحت تأثير مكسيم جوركى بواقعيته المباشرة ، وكان في مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغرى » لا يزال مأخوذا بتشيكوف في واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه في مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشتراكية عند

برتولد بريخت ، فالفن والدعوة فى مسرحية « بلاد بره » ينوب احدهما فى الآخر ذوبانا كيمساويا ، لا تحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراح الدعوة .

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية ، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن إطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدها فى المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور ، كأن يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة ، كما فعل **فورتون وإيللو** فى مسرحية « بلدتنا » ، أو **تيسى وليامز** فى مسرحية « قفص الوحوش الزجاجى » . ففى الفصل الثانى من مسرحية « بلاد بره » نقابا « بنانا » وهى تحتضن « ابراهيم النمس » مخاطبة الجمهور : « تبقى دلمتنى .. نمال .. على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول .. (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها) » .

ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب « المسرح داخل المسرح » الذى ابتدعه **بيراندللو** والذى يخرج فيه المثلون عن حالة الإيهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار . ففى الفصل الثانى من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك .. بكرر نفسه ..
الى تحت (ثم مشيرا لنا) والى فوق !

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين .. يا اما تقبلها مباشرة .. وتكلم الجمهور !!
اما نستعمل برخت .. ونفصل عن الصالة ..

بفورية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة ! ناخذ من بيراندللو .. وكل واحد يلور له على دور .. ويلعبه .

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث يشابك الألفاظ . ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المحدثين كما فعل « **أوجين بونسكو** » فى مسرحية « الحرنيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من **جين وبرانجيه** ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من **العجور والسيد**

المنطقي ، فهنا أيضا في هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث في الحوار الدائر بين نانا وإبراهيم النمسي .

غير أنه إذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى إليها أوجين يونسكو ، ومؤداهما أن اللغة موصل رديء للأفكار ، وبالتالي فهي وسيلة للانفصال لا للاتصال . ما دامت اللفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها إلا في رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور إلى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره .

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف في البناء الفني للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التي فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبنت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب في الفنان ، وكيف أنه الواحد الذي لا يتكرر « الواحد إلى في المليون » . ويمكن إلى في الثلاثين مليون » . فعندما يدلي محمد النمسي عامل المطروقات بهذا الرأي ، يبدو كأننا يردد رأى الكاتب .

ومن ذلك أيضا رأى الكاتب في فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لا ينبغي أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغي أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لإبراهيم :

« عجبني تمثيلك » . تعرف ليه ؟! علشان انت ما بتمثلش طبيعي . . التمثيل لازم يكون تمثيل . . ودى نظرتي في المسرح » .
تبدو هي الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه .

وكذلك « ولي الدين » الذي أنطقه المؤلف بأرائه الخاصة في أن المسرح الفرعوني ظهر قبل المسرح اليوناني ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الأقتعة في المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مسارج الجيب التي كانت ملحقة بالمعابد ، وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخي الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال جليبرت موري والاردائيس نيقول وأيتبين ديويوتون ، فإن الألقاء بها في عرض النص المسرحي لا يفيد المسرحية من حيث هي عمل فني ، فضلا عن أن المسرحية ليست هي المجال الملائم لابتداء مثل هذه الآراء .

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التي جاءت من صدوره مباشرة عن واقعنا

الاجتماعى ، وتميزه الكوميدي عن روحنا الاصيل ، والتقاطه للملامح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرحه فى سخرية . فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن .

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى . وإذا كان فى مسرحية « الناس الى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح .

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك التناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين التشابهات ، ثم قدرتها الفاتقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة . فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى . وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الفقر والظلم والاستبداد .

من هنا لم تكن التراجيديات القاتمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن عند الرومان ، هى مما يلائم المزاج المصرى، وانما تلائم الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان . ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهمية « النكتة » كحل للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من ملامح الشخصية المسرحية المصرية .

على أنه إذا كان مسرح نعمان عاشور بعامه هو مسرح الشخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحية تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى،

سواء كان البطل في صورة ملك مثل « أوديب » ، أو في صورة أمير مثل « هملت » ، أو في صورة قديس مثل « بيكيت » ، أو في صورة بورجوازي مثل « إيفانوف » ، أو في صورة بروليتاري مثل « ويلي لومان » . وإنما معناه ان الشخصية المصرية كمدر كلى عام تتجسد في شخصيات فردية متعددة ، لكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية . فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وإنما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير . ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعا ، نكتمل الملامح وتتكامل السمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة . فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة .

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصيات عند كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكى تنبع من داخل هذه الشخصيات ، ما دام اجتماعها مما يكون بتناقضاته الحركة الدرامية . وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور إنما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحرك عدة شخصيات داخل إطار هذه الحالة . شخصيات تحصل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيها ، ما يجعل الصدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالفنى فى الحركة ، والمحسوبة فى الحوار .

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد النمس ان توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكي الجديد ، الذى تخلص تماما من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعى الأيديولوجى ما جملة يؤمن بحتمية التطور ، وإرادة التغيير ، والأصالح على الإطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والرأسمالية . أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا

في ذلك كله من التناقضات الكثيرة التي تختلف عن مرحلة التحول الاجتماعي . الأول يحول بين أخيه « إبراهيم النمى » وبين الارتقاء في أحضان الرجعية ، ويحرص الثاني على أن تكون ابنته « نانا » طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة .

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمى » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى إلى جفيف الحطاية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدحها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هي شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها . . . العمق والسطحية . . . التماسك والتفتت . . . الصبر والتمرد ، وبكل ما تنفجر به من حيوية وغفوية وانطلاق . كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتتكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضيف عليها شفافية في النفس ، وعمقا في الفكر ، وصوفية في السلوك ، مما وجدناه في شخصية « ولي الدين » التي أنطقها الكاتب بكل معاني القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتقاء في أحضان الملوذ . على أنه إذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمى ، وانقادا لها من الحطاية والمباشرة ، فهي في الوقت نفسه تقف عن النقيض من شخصية ولي الدين ، التي هي بدورها انقاد لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر . هنا خصوبة الأثنى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهناك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد إلى حضارة الفراغة . . . حضارة الموت .

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهرة ابنة الباشا ، التي تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذي سافر في بعثة إلى الخارج وتزوج من بلاد بره . زهرة تمثيل صاخر عن الطبقة الأرستقراطية التي سقطت ، والدكتور فخرى تمثيل صاخر عن الطبقة البوجوازية التي تطلعت . أما الوحدة الثنائية المؤلفة من علي وبدرة ، فهي التي تقف حائرة بين هاتين الوجدتين ، على حاول أن يمشي في الطريق الذي مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه إلى النهاية ، وبدرة حاولت أن تتشبه بزهرة ولكن محاولتها لم يكتب لها النجاح .

وأخيرا تجيء شخصية عم سالم شيوخى ، الرجل الطبيب الذي يحمل على كتفيه سنوات التحول ، ويصير في صبر ومتابعة عن معاناة التغيير . . .

انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الاثيرة لدى نعمان عاشور . كـمسارى « الناس اللي تحت » وطواف « عيلة اللوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » .

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هى بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنها الشخصيات وتمود اليها أيدا . فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفا يعبر عن منطق فكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقي . لذلك فان نعمان عاشور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة شخصياته ، تلك التى يشعرون فيها بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كاتم ما يكون الشعور ، ما دامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت . قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كان تكون قيمة سلبية أو قيمة انهازمية بمعنى من المعانى .

ف « بلاد بره » تشكل قيمة عاطفية بالنسبة الى كل من زهرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكننا من الزواج ، ومنها يعودان ليبدأ حياة جديدة . فهى ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفاوت الطبقي المرير ، الذى اضطررها الى الهجرة خارج البلاد .

و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقافية بالنسبة الى كل من نانا وإبراهيم النس . فهى تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهى اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى .

و « بلاد بره » تشكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهى تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديثة . ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التى عاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهى اذن رمز للتطلع الطبقي الذى يراود أحلام البورجوازية الصغيرة .

اما « بلاد بره » بالنسبة الى نادر بك فتشكل قيمة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل ما يستطيع تهريبه من أموال ، فهى اذن « يوتوبيا » الذين اصطلمت مصالحهم الشخصية مع التفبر المادى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية .

وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذى اصطلمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاحت مصر الثورة .

فارتى في أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بالمانية الا تميرا عن أنسلاخه التام عن ارض هذا الوطن . ومن هنا كانت « بلاد بره » في نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التي وجدت تميرها في « محمد النمى » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتذى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر .

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهرة هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقا عند والدها ، وحرىا معا بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاما . عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير . الجراج والريخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرملى ، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التأميم ، وأما هو فقد آل بيته الى محمد النمى بعد أن دخل الحراسة ، والمشكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهما حياته الجديدة ؟

وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى يتقدما من النمار ، ومن بيت محمد النمى الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتل متولى ، وزوجته زهرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلا عن النمى وزوجته سعاد ، وأخيه إبراهيم . أما مشروعه فهو أن تنزل زهرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقا له فى هذه المؤسسة . ولكن متولى لا يطبق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ، أو بمباراة أخرى لا يطبق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقا على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهرة الى جانبه بشا لهما القديم .

وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتنداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شجوكشى ، وسفر بصرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمى عن التمسك الشديد بأخيه إبراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرستقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت زوجته سعاد عن تعاطي حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن

الذى يحرص محمد النمى حرصا رائعا على أن يجيء نباتا مصرية خالصا، لا يلوته تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » : « لازم يطلع من رحل الصحراء .. ومية النيل .. وطين الأرض .. » كما يحرص حرصا واعيا على أن يجيء هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالي القديم : « من رملة تانية .. ومية تانية .. وطينة تانية .. »

وأخيرا يعلم محمد النمى البطل العمالي الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يجيء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقي ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « .. ابن المستقبل .. غير دول كلهم .. غير دول كلهم .. » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشسيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصالة •

وتنتهى المسرحية .. مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحي ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام • ولا شك انه عندما رفع الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، شعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قد أضاف إضافة حقيقية الى حصاننا المسرحي •

بين المحلية والعالمية

✱ « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية
او فرنسية او بربرية .. لها الآن فتغلب
عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة
الى التنابيع ، الى اللغة العربية التي سبقت
هذه المرحلة .. مرحلة الوجود الفرنسي في
الجزائر »

• أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدي الذي تصطبغ به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حرب المائة والثلاثين عاما • حرب المليون شهيد ، هي التي منحت الجزائر الحياة التي تحياها اليوم •

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم كاتب ياسين الشاعر الروائي المسرحي أحدث أعماله « الأسلاف يتميزون غيظا » • •
وهي المسرحية القصيرة التي افتتح بها المخرج الفرنسي جان ماري سورو الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومي الشعبي بباريس ، والتي افتتح بها مسرح الجيب أحد مواسمه في القاهرة • •

ولكي يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفني والنضج الفكري ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغة ، عبر النضال والثورة ، عبر الفقر والاعترا ب ، عبر الجزائر في نضالها المبرير المؤس من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أوضاعوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبها رايات الاحتلال ، ويرتقال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبي الفاضب • •

ولم يكن عبنا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء • ان يهب الشعب الجزائري الفاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المستعمر الأجنبي • وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل دامية ، تروى بدم الثورة ، وتسقى بمرق المقاومة ، وتطعم بجثث الشهداء • •

ان نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائري الباسل الا يجرى وراء سراب ماذى خداع ، هو سراب المدنية الغربية والا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حياة انفصلت عن النبع

الصافي للفكرة العربية » خذوا أماكنكم في مراكب الموت ، تعالوا يدوركم
لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يحتاج مما الزمان والمكان » .

انه نداء الأسلاف الذين يهيئون بالجيل الحاضر والأجيال القادمة ،
ان تشتري بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وإن تنال
بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة
للفاصيين . فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، حلكت بتقاعسهم
البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت
حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا »
لا قيمة له .

والمتقنون أكثر من غيرهم هم المناديون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ،
لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم
تقع مسئولية التحرير والتنوير . . . وهكذا سرى نداء الأسلاف في كيان
الشعب الجزائرى مسرى المصارة في الياف الحياة ، وعلى امتداد مائة
وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقي بنفسه في أتون الحرية حتى
يستوفي جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كي يولد من جديد . أفلم
يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة ، فتأخذ على عاتقها أن تقف
في خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله
من شعب يعانى آلام النزح ، الى أمة تمانق الشمس وتحيا حياة الملود .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنجبت الجزائر جيلا
بأسره من الأدباء ، جيلا انصهر بلهيب المعركة ، واكتوى بنيرانها ، فلم
يرضع الا دم الثورة ، ولم يطمع الا بعد أن جلب لبلاده الحرية . وما هو
الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد . . فتيا في عمره شيئا في تجربته ،
أنضجته الجزائر قبل الألوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويظم
وتتمجله أن يأخذ لها بالثار .

وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتمالت صيحات الثورة ، وجعل
أدباء الجزائر يقولون في الدنيا بمطالب جديدة ، وانفعالات جديدة ،
ويصيحون جميعا وفي وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية »
ولنثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس ، أو تهتك لها ديار .

وهكذا تلفت الشعب في الجزائر ، والنوار في المنطقة العربية ،
والمتقنون في أرجاء العالم ، ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل
عميق المضمون ، يتمثل في ثلاثة أعمال روائية هي : « التل للنسي »

**مولود معمري . و . الأرض والدم ، مولود فرعون . و . البيت الكبير ،
المعهد ديب .** هذه الأعمال الثلاثة التي قام بها هؤلاء الثلاثة من الرواد ،
والتي ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة إعلان التمشية الأدبية
والفكرية . لكي تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها في معركة المصير .

وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائري قد تشكل
بالفعل . وبدأ يقوم بدوره المجيد في معركة التحرير ، وكان قد تشكل
أيضا جيش حقيقي من الأدباء والنوادر الذين دعموا حرية النضال الوطني ،
محرونا لها الأرض ، ووصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائري الذي
انضم الى رواده الثلاثة الاول صف طويل من الأدباء الشباب ، بينهم
مالك حلال وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر
وغیرهم . ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبي على الثقافة الفرنسية
نفسها . فاعترف بهم كتاب فرنسا وتقادها . حتى أصبح أدبهم جزءا
لا يتجزأ من الأدب الفرنسي الحديث .

والواقع ان إنتاج أدباء الجزائر وان جاء مكتوبا باللغة الفرنسية
فانه في حقيقته أدب عربي أصيل . لم تطمس اللغة الفرنسية التي كتب
بها نبضات روحه العربية . ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائري
بل لم تحول انطلاقة الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان النائر المتطلع
أبدا الى الحرية . وبذلك أصبح الأدب الجزائري الوليد دما جديدا يجرى
في عروق الأدب الانساني العالمي ، ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين في
تعليقه على رواية الأديب الجزائري كاتب ياسين : « صحيح أن نجمة وضعت
وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل في صميمها أثرا عربيا خالصا » ولا يصح
أي حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التي
ما تنفك تنسب اليها حتى فيما ننكره منها » .

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التي ينيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب
غيره من الكتاب الجزائريين . مشكلة الثقافة القومية التي ينبغي أن تعبر
عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية
التي بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبي !

فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهي تحاول استرداد لغتها
العربية . لغة الأسلاف ، هو الى أي الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع .
الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينسب الى
الأدب الانساني العالمي ، فالسؤال لا يزال قائما . ما هي الجذور القومية
التي انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسي في الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية في البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هي اللغة الفرنسية ، بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق . أو كانت تدرس على أنها لغة اجنبية . الأمر الذي ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذي ترتب عليه أيضا أن الجيل الناشئ من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهي اللغة العربية ، والذي ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائري بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، إنما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه في حقيقته أدب معركة ، وعن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » .

والذي يعني الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحادة .. مشكلة الثقافة القومية في الجزائر ، هي التي تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا ، وحاول أن يضع لها الحلول ويدلل أمامها الصعاب ، فأما عن مشكلة تعدد اللغات في الجزائر ، وتمزق ثقافتها القومية بين العربية والبربرية والفرنسية وهي لغات الكلام الثلاثة .. يضاف إليها لغة رابعة ، وهي الأمية ، فيقول كاتب ياسين ما يمد ردا على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسية أو بربرية ، وحين فتحنا أعيننا فيها كانت مستعمرة لا للفرنسيين فقط بل للأتراك قلمهم . أما الآن فتقلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة الى الينابيع . أي الى اللغة العربية التي صيقت هذه المرحلة . مرحلة الوجود الفرنسي في الجزائر » .

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومي في الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعي ، لأن العربية كانت لسان الجزائري عصورا طويلة حتى غلبت لغته الأم . وقبلما نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية . ولكن لنفس هذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسي في عام ١٨٣٠ ، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسي » .

وأما عن مشكلة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأديب الجزائري أن العبرة ليست بالوسيلة وإنما بالعبرة بالناية ، فإذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو إيجابا وسلبا ، فلا يهم بعد ذلك

ان نسأل عن نوع السلاح ، وانما المهم أن نعرف في صدر من يخدم هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف ان كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية . انها بندقيته ، وهي سلاحه ، وهي لا تخدم الا ممرته » .

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المعاناة التي عاناها الأديب الجزائري ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الاذلال ... الاذلال المنصري والاذلال الاجتماعي ، والاذلال الحضاري ، يقول : « ان هذا الأدب هو السلاح الذي استخدمه ويستخدمه الجزائري لكي يرد به على الفرنسي عندما يدخل معه في صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائري في الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » .

وهذا صحيح ... صحيح رغم كل شيء ، رغم الشعارات التي يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التي يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسلمون كل مشكلة ، ويفضون كل اشكال . لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكي ينتزعوا اللسان الفرنسي من أفواه المستعمرين ، ولكي يستخدموه بعد ذلك سلاحا في معركة المصير ... ديست كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانساني ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربي ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الوقوف ككتف الى كتف مع المحتل الأجنبي الفاسد .

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فياخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بالسلاح ؟

لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شنت حملهم ، وتقلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح . وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست في المعركة الحربية ، فانهم ابنا هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى في ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هي فكرة ومعنى ، او هي قيمة ومثال » .

والآن ٠٠ كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى
في ساحات أخرى ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال هي في حقيقةها مدار أدب كاتب ياسين
كله ، وهي التي تقودنا بالضرورة إلى معرفة مدى النضال الذي ناضله في
حياته المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن . فها هي أخيرا
نجمة « نجمة النيفة النادرة » ، القولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ،
الزهرة التي حددت حتى أعماق جذورها ، نجمة التي قدر لها أن يتنازع
الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها ٠٠ » . تلك هي « نجمة » كما يصفها
الكاتب ، ونجمة هنا وفي كل أعمال كاتب ياسين هي الجزائر ، والجزائر
هي البيضاء ، كما يقولون تونس الخضراء ، ومراكش الحمراء ٠٠ ولكن
الجزائر لم تكن بيضاء في أيام الاحتلال الأجنبي ، كانت رمادية أو شهباء ،
لطحها المستعمر الأجنبي ، ورمي أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلة توافي
أحفاده عن الثأر له .

في هذا اللون الرمادي الأشهب ، الذي يجسد معاني الهزيمة ولكنه
لا يكبت نوازع الثأر ، ولد كاتب ياسين ٠٠ ولد في ٢٦ من أغسطس عام
١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ،
قال عنه كاتب ياسين في رواية « نجمة » : « كان محمود في السبعين أو
الثمانين من عمره ، لا فرق ، لقد فقد كثيرا من الأولاد ، وأتخذ هذين
الهكتارين في أقصى البرية ٠٠ كان أباه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن
يبدو أن أرض الآباء تدوب تحت أقدام الأبناء الجدد ٠٠ » .

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين ٠٠ أرض الآباء تدوب تحت أقدام
الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ
فلاحها ذوى السراويل المتهترقة ، لتستفيض عنهم بسادة جدد ، يتبخرون
فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة ٠٠٠ » يا للأرض الناكرة
الجليل ! ومع ذلك تظل غالية ٠٠ غالية جدا » .

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغة
العربية ، ويحفظ القرآن الكريم في « الكتاب » إلى أن أخرجه أبوه من
الكتاب ، وألحقه بأحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دواسة
العربية في بلد يحكمه الفرنسيون فيه إضاعة لمستقبل ولده ، وبقي كاتب
ياسين يتعلم في المدرسة الفرنسية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك
تكاملت لديه - كما تكاملت من قبل لدى آبيه - الثقافة العربية والثقافة

الفرنسية معا ، ولكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ في ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة سواء .. « بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون في الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات . أترانا سنكون خدما ؟ إيمكتنا أن نطمع في شيء آخر ؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند في الطيران يكنس أعقاب سبائير الطيارين الأجانب .. » ، وتلك هي الصورة النموذجية للطفولة في الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين في روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه . إلى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« .. كان النهار صحوا .. »

وكنت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية . واحتشد جمع هائل من الناس ..

وراحوا يهدرون ..

كفانا وعدا ..

١٨٧ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ .

واليوم ٨ مايو ،

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون في مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منقطعة النظير ، ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات في مدينة قسنطينة ، تعلن الفرحة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرع الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية . وباتت قسنطينة تلك الليلة وهي تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قبعت في نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطأ الموت ، ولكن السجن كان له بالمرصاد .

وفي السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأسلا في نفسه هما : الشعر والثورة . لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة في المدارس ، وأن هواء الأول هو أن يقرض الشعر . كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا . وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله « .. حتى عامي الخامس عشر كنت

أمش في الكتب .. أما الشعب فكنت التقى به في الطريق دون إن أراه ! .. وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! » .

وهكذا خرج كاتب ياسين عن السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعته دوره ، مصمما على أن يشارك في معركة المصير . خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين .. تفتش في أعماقها ، وتستعيد تاريخها . وتأمل واقعها ، لكي تبدأ من جديد . خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا .. جيلا مختلف الملامح لا ينحني ولا يسامع ولا يعرف التفاهة ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون إلا بيده .. لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فإن أحدا لن يحارب من أجل الجزائر .

وما هي إلا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين إلى دماء ثورة ، وصارت حشرات صيحات نصر .. اندلعت الثورة في الجبال ، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد في مقدور أحد أن يوقفها .. شيء واحد فقط كان قادرا على ذلك .. حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب .

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف إطلاق النار في مارس ١٩٦٢ ، وفي يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد لدم المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار إلى حيث شاهدت النور .

أما الشعر فقد مارسه في ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر الماني ، كان يمش في باريس وينتقل في الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد في السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثاني فقد ظهر بعده بعدة أعوام بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

إن كاتب ياسين يعد اليوم أصديق وأعظم شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخرا ، شاعر حتى في مسرحه ، وحتى في مقالاته الأدبية وكتاباتة السياسية ، إنه يردد أصيда بربخت وأراجون وبول ايلوار ، ترديدا قبه عمق الفن ، وأصالة الفنان .

إن شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثيل عميق للشعر الفرنسي الكلاسيكي ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبي

الفاصل • ويا للاشتغال الذي يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسي والمقد عليه • وذلك على صعيد الحياتين • السياسية والاجتماعية •

من هذا المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين • وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثراء • ولعل هذا المعنى هو الذي قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذي يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه في الحقيقة غنى وثراء • فالغنى الجزائري ذو المظهر الخارجي الحسن ، هو في حقيقته فقير جاف ، أما ذو المظهر الرديء المهترئ الملامع من شاربيه حتى قلبيه ، فهي الغنى على الحقيقة • وهذا الغنى الخفي هو ينبوع الشعر عندنا » •

هذا عن الشعر • أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فنا بعد أن مارسها عملا في ثلاث مسرحيات هي : « الجنة الماصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظا » التي بدأ كتابتها سنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مسارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة •

ولقد وجد كاتب ياسين في المسرح ، بعد أن وجد في الشعر ، أداة جيدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقا رائعا لإعلان الثورة ، ففي المسرح تلتقي الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور • وهاتان هما أداتا الثورة • رؤية واضحة وعمل شجاع • وهذا هو مسرح كاتب ياسين • مسرح الإرادة • الإرادة التي تعمل ما تراه أو التي ترى ما تعمله ، والرؤية هنا لا تقف عند معنى الابصار ، بل تغوص الى الداخل • الى حيث تعني البصيرة •

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتي أريد أن أقدم مسرحا للإرادة • أضع فيه يدي على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير الشعر • فأنا أعتقد أن التأثير في القاري أعظم من التأثير في المشاهد • ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع • ولا بد في نفس الوقت من التأثير في أكبر عدد ممكن من الناس » •

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هي أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ، ففيها أفاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتسب الانفعال عمقا ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئا وحرارة •

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجنة المحاصرة » ، فالشخصيات هي نفسها الشخصيات ، الأخضر وحبيته نجمة وصديقه حسن ومصطفى وأبوه الذي تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع .. الجزائر والحادث هو نفسه الحادث .. حرب التحرير ، والنتيجة هي نفسها النتيجة .. الثورة كسبيل الى الحرية . وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجنة المحاصرة » . وبمدهما تجيء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتي توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن .

فأما « الجنة المحاصرة » وهي المسرحية التي عاد الكاتب فبدل عنوانها رجعله « المرأة المتوحشة » ، فتقع في قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه « الجنة المحاصرة » ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركي البغيض ، الذي سبق الفتح الفرنسي للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك على الاحتلال الفرنسي ، فعرفنا من كلامه أن الذي يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الإرهاب التي يشيعونها في الجزائر . والقسم الثاني « أبيلوج » عنوانه « المرأة المتوحشة » ، حكى فيه عن انتظار الثلاثة .. نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذي يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لا يزال حيا أم أنه قتل ، ولكنه الذي يعرفونه هو أنهم في حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، وإشاعة الهزيمة في نفوس المجاهدين . وأما الأخضر نفسه .. بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثاني راية للثورة الجزائرية ، ثم رمزا إنسانيا لنوار الجزائر .

وتعمر المسرحية في شوارع من شوارع حي القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال .. والفندال هم القبائل المخربة التي اشتهرت في التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران . ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشوارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر .

في ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، ترى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر .. نجمة وحبيته ، وحسن ومصطفى وصديقه في الكفاح ، ثم أبوه الذي تبناه وهو طهار ، نراهم يتحاورون فيما اذا كان

الأخضر قد قتل أم أنه لا يزال على قيد الحياة . أما نجمة فترى في عودة الأخضر عودة الحبيب النائب ، ويرى مصطفى وحسن في عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة ، ولا يهم طهار ان كان يعود أو لا تعود . فهو لا يرى في عودته الا اسكاتها لدعوى أمه التي تبكيه كل يوم ، ولا يرى في علم عودته الا اسكاتها لطلقات النار التي تهدمهم كل حين .

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جديدة من موجات الارهاب التي يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبية لتحصد ارواح الأهالي ، وتفتش عن مخابىء المجاهدين . ومن بين جنث القتل وأنان الجرحى ، يخرج الأخضر جريحا يتحامل على الألمه ، ويتوكأ على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعانه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يتقل عليه فيلقى بظهره الى شجرة البرتقال ، ويسألها عن ظروف المقاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريد ان يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبه لها .

وهنا يقع بينهما خلاف حاد ، هو في حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التي لا تريد من الدنيا شيئا سوى رجلها ، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شيء ، وبين مثالية الرجل الذى يضحي بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى في حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ، فان هو ضحى من أجل بلاده فانما يضحي من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه .

ولكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتاب المحبين . فقد اشتدت هجمة جنود الارهاب ، وطوقوا الحى بأسره ، وعبنا تحاول نجمة أن تهرب آخفة معها الأخضر الذى أعياء النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال . وعندما تنحسر موجة الارهاب ، تعود نجمة ومعها مصطفى وحسن ليبحثوا عن الأخضر ، لا يجثونه عند الشجرة ، ويجثون مكانه بائع البرتقال المعجوز ، الذى يرى كل شيء ولكنه لا يبوح بأى شيء . وبعد أن يحاورهم ويحاورونه يهدونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر ، فانفذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية، ولكنها تعيش مع أبيها القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ، لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبية ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمنت جراحه .

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وقد ضمنت جراحه ، والفتاة الفرنسية الى جواره . أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تقور الدماء في عروق نجمة حين تجدها جالسة على السرير الى جوار الأخضر . وينجح مصطفى وحسن فى تهدئة مارجريت ، ثم يتجهان بالحديث الى الأخضر ، انهما يحددانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين . وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعال ، فيدخل القسائد الفرنسى على اثر ذلك مندفا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قليلا . وترتاع مارجريت اذ ترى اباهم مضرجا فى دمائه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لا ينكشف أمرهم ، ولكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الأخضر الذى يقمده النزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى عليه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالإعدام .

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن يفتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخايب المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر ، فيعذبوه تعذيبا وحشيا ينتهى به الى الجنون . ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار . ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكى على حبلها له ، ليعود معها الى حيه المتيق . . . حى القصبة .

وهناك فى الشارع المتيق بالمى المتيق لا يجد الأخضر أحدا فى انتظاره ، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاولة النضال ، وأما نجمة فتتنصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يعتمد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى . وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبني الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماء . ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدمائه ، يحاول جاهدا أن يرتقى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا .

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلماته الأخيرة . . . تلك الكلمات التى تخرج من فمه تنحصرج ، كأنها هى صوت

الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مصابيتكم ! ان الحركة ما زالت دائرة ! » .

وتدوى كلمات الأخضر في أرجاء حي القصبة لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين النوار ، ولينتظموا جميعا في صف واحد . . الثورة . وعندما تهب الرياح ، ويشد البرق ، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفي جنته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة . . فكرة في الرعوس وفكرة في الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحرير ، ورمزا رائعا لنوار الجزائر .

هذه هي « الجنة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسفة معا ، التي تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر . وقراءة لا تنسى لحرب التحرير . وهي المسرحية التي قال عنها الناقد المسرحي **كلود روا** أن النثر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تننفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد في كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هو ملاك الثورة . ولذلك كانت مسرحيته أورتوريو غنسانى صلب وقاس . . باروكي وغريب » .

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهي مسرحية « الجنة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين سوا ماضيهم الجزائري المجيد ، نتيجة لملياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبي الفاسد ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة . . من أجل الجزائر . « نحن السلف ، نحن الذين يحيون في الماضي ، نحن أقوى الجماعات ، عندنا دائما في ازدياد ، وننتظر معونة ، ونزن الأشياء بميزان دقيق ، ونمل شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة في نفوس أولادنا » .

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التي زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة في الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائري ، استشهدوا

بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه .. طريق الحرية والتورة :

« اسلمتنا ساذجة وخطيرة »

مثل الجمهور الذي تجذبه النبوة فيهرع

أجل الهزيمة الدهرية سوف تفصل

وتمود أرضنا طفلة ، وتشتعل حياها من جديد !

والمرسحية تدور أحداثها في الجزائر منذ عشرين عاما ، تنور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذي يخرج من السجن مصابا بالجئون من اثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجئون هي الأخرى ، ولكنه جنون غريب هذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شيء أبدا »

ان « نجمة » في الحقيقة هي الجزائر الخالدة ، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب . فهي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت ، وهي عندما تواجه ماضيها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم في حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجئون فهي تصاب به من فرط الحسرة ، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه ، وأبوه بالتبني الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات ، ويمود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه .. فهو يسيل كاللحماء وسط المرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط تيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهي بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر : فترة الاحتلال البشيمة .

وإحياء: يردد الكورس في نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون
غيظا ، هذا النداء القوي الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان !
فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! »

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا » لم يبق الا أنا ،
طائر الموت ، رسول الأسلاف ! »

أنا طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، فبعد
أن كان الأخضر يقود حركة المقاومة ، أصبح العقاب روحا تهيم على
الثوار ، وتشجع عزيمة المجاهدين . وكما أن العقاب هنا هو البديل
الرمزى للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبي لكاتب ياسين .

ولعلنا نجد في الأصل البدوي الذى يتحدر منه كاتب ياسين ،
تفسيرا لتلك القوة الغريبة التى تشبه الى الأجداد ، وكأنه يتمثلهم طيوراً
جارحة تملأ سماء الجزائر ، أو روحاً قلقة هائمة لا تجد سبيلاً الى الراحة ،
أو قتيلاً تواتى أحفاده عن النار له . فإذا بهم ينقلبون عقاباً هرماً يحوم
فوق رؤس الأحفاد ، يحاصروهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم
المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد .

ان العقاب .. طائر الأسلاف يظل دائما أبداً فى اثر الأحفاد ..
كالظل .. كصوت الضمير .. كعين الله ..

« أيتها العقاب ! ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم . أنت
الحيوان الرهيب المفتدى من جنته ، أنت طائر الأسلاف » .

أما عاصبة هذا الصراخ فهي « المرأة المتوحشة » التى أصبحت رمزا
لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر .. انها هنا تستحث النسوة أن
يناضلن من الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكاية الحياة .

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا
للنورة المقدسة ، والنار الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل
الأحفاد على جريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون
بعد ذلك غيظاً . وعلى هذا المعنى ، وبهذا التشبيه ، تنتهى مسرحية
« العقاب » :

« عبون الأسلاف باتت قريرة »
منذ أن أدركنا رسالتهم ،

وأذبتنا أغلالهم ، وعشمتنا حنهم ، وسهرنا رقادهم

عيون الأسلاف باتت قريرة • »

وعكذا •• هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان في حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ، وإذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب في عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت نائر اذن فأنت حر » •

في الرواية والقصة القصيرة

- البحث عن الذات الإفريقية
- ثلاثية القصة القصيرة
- المرأة وأزمة القصة القصيرة

البحث عن الذات الإفريقية

✦ الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام
بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب
السياسي أو الاجتماعي وإنما هو الالتزام
بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحي
أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور العميقة
للشخصية الإفريقية . والقومات الحضارية
للإنسان الإفريقي الجديد .

الأديب أى أديب يكون أصيلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب • • الطيب صالح •

وقد يبدو الاسم جديدا على القارئ العربى ، ولكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباتة تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشه حقيقية لأسرار الكلمة ، وإدراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الإعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز •

وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبارات ملفوفة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم •

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات • • فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللفظة الجزئية العابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى الإلهامى ، وكلها صفات شاعرية استلهمها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليطلع بها نثره الفنى ، فإذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضواء والظلال ، مليء بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المتقاة ، وهى جميعا بمثابة المخطوط والألوان التى تتآلف فيما بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة رائقة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وإبراز ما فيه من أبعاد وانعوار •

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الاديب الذى يجسده الحشو ويكثر من التثرثرة ، وانما هو الفنان الذى يلقي بكلماته على انورق ، فاذا هي كالألوان على اللوحة ، تترايط فيما بينها وتتماسك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككل الاعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحى من اسباب الحياة .. وهذا هو معنى الخلق الفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم .

ولعل اهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو انه ليس كغيره من الفنانين الخالص الذين يحرصون على الوفاء بكافة ابعاد العمل الفنى ، من نسج متقن للمعارف ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى ايديهم الى حل زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع . ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يستخرون منهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، او مشكلات سياسية عاجلة ، فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وانما هو فنان مفكر ، او هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصدر فى ادبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هي قضية البحث عن الشخصية الافريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم ، محاولة بحث ما فى هذا الماضى من من ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعمتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثيره العميق بالفن الافريقى ، سواء فى النحت او التصوير او الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لايمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعمتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن للدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمي ، او تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

واذا كانت هذه الشخصية الافريقية ترفض كلا الطريقتين ، ولا يمكنها أن تطبق واحدا منهما لأن كليهما لا يطلق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقتين .. وما هو هذا الطريق الجديد ؟

تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتي نفق من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسي أو الاجتماعي وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وإنما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحي أو الحضاري ، الذي يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الأفريقية ، والمقومات الحضارية للإنسان الأفريقي الجديد .

من هذين الجانبين ٠٠ الأبداع الأدبي على مستوى الفن ، والموقف الحضاري على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « عرس الزين » . على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نمزج ما بين الأختين فنيا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهي الأولى ، وهي المسماة « موسم الهجرة الى الشمال » . فإذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة الى الداخل ٠٠ داخل الذات السودانية حيث السودان ٠٠ الأرض الأم ، فإن الرواية الأولى هي رحلة الانطلاق الى الخارج ٠٠ الى الحضارة الغربية حيث لندن ٠٠ القاعدة المنهجية لهذه الحضارة .

فهنا رواية تصور موقف الإنسان الأفريقي الجديد تجاه هذه الحضارة ، الإنسان الذي ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع . وسطعت في قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتنحرفت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسائله الزائفة في تمدين الشعوب المتخلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل اللا أبيض في قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشري ، وصب عليه الاستغلال ، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهة المنصرية كذلك ، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثاني من للقرن العشرين ، هي كما قال الكاتب الزنجي **أدوارد دي بوا** « هي مشكلة الفاصل اللوني »

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب ، مزودا بكل هذه المتحيات ، سافر مصطفى مسيه بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن ، ولندن في الرواية مدينة ذات بدين ٠٠ لندن العلم ولندن الاستثمار ، فقد كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لإدارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان

السودان من نصيب انجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .
مزرعة تزرع ولا تحصد ، ومنجما ينتج ولا يصنع وسوقا تستهلك
ولا يبيع .

واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث
يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا في الاقتصاد ،
ومؤلفا مرموقا في الأدب ، ومدرسا لامعا في إحدى جامعات انجلترا ، وعنده
الجوانب لم يضعها الكاتب جزافا في الرواية ، وانما لكل جانب دلالة
الرمزية . فدراسة الاقتصاد تعني أن الانسان الأفريقي الجديد قد وضع
يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم في هذا العصر . واتساع
ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف
عنه تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من
ذلك الى اتخاذ موقف كتابي من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله
بالتدريس في إحدى الجامعات ، فلا معنى له الا أن هذا الانسان قد بدأ
يثار لماضي ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقرة .

غير أن هذا كله لا يعنى عقده صلح حضارى بين الانسانين الأبيض
والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ، فهذه كلها
لشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللب لبكتشف عن عمق الأماسة
وعنف المشكلة . ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه
من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما دائما
مروعا ، اصطداما يرجع في أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية في
الصراع الكبير . مشكلة اللون . فهما فعل مصطفى فهو لا يزال
أسود اللون ، وعندما يقع في علاقات وجدانية مع أربع فتيات انجليزيات ،
سرعان ما تنتهي هذه العلاقات جميعا نهاية اليمة حادة ، فيها من الجليدية
والبرود ما في طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما في
طبيعة هذا الأسود القادم من أفريقيا .

هـ هذه الأرض لا تنبت غير الأنبياء . . هذا القسط لا تدأويه الا
السماء . هذه أرض اليأس والشعر . .

أما علاقاته بالفتيات الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد
الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذى
لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب
جريمة قتل ، فقتلها وهي مستلقية على سريرها ، بعد أن أغمد مسكينه
الحاد في صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطيل الغريبي بيده

انسوداء فوق عتق ديلمونه فأرداهما قتيلة • وكان من الطبيعي أن يحدث هذا من مصطفى ، أو يقع هذا للفتى السوداني الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقي ، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ، ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية للعنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الفريزة ويمتص فحيح الأنثى ، فى جو من الحيال الأفريقى الساخن ، الذى لم يعهدهن من قبل فى فتور الشباب الأوروبى ، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق .

وكان هو من ناحية لا يطبق هذه العلاقة التى تهين فيه الانسان ، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبى ، ويشعر برغبة عنيفة فى النار من هذا المجتمع • ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا ايضا كان سأمه منهن فى نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا الى الانتحار • لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة آدمتها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى • وفى هذا التصوير اشارة فنية رائدة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين افريقيا الجوهرة السوداء فصبتا تحاول افريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن افريقيا يوم تياس من محالاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها ، الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة •

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج ، والتى تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج • ولم تكن أقل شذوذا وإن كانت أكثر هوسا ، فقد آدمنت جسده ادمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى ، الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ، ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوروبية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، وأنها تحمل على ظهرها تراث الماضى وتدين حضارة الحاضر ، ولا يهمها ان كان هو يحمل على ظهره

حضارة مصر ويدين اعلام المستقبل ، فهي قادرة على الاستغناء عنه في
أى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء .

وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه الوان
العذاب ، بقصد تحطيم الانسان فى داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر
أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسير أن يلتقيا .
وأخيرا هددها بالقتل ، فلم تفزع لهذا التهديد ، حتى قرر بالفعل أن
يقتلها ، فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة ، ورققت فى سريرها
تستحى أن ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند
هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاة قضت عليها فى آخر الأمر ، وفى
ذلك أيضا إشارة فنية رائعة لصير العلاقة العنصرية بين الجنسيتين الآرى
والحامى ، التى لابد أن تودى بالأوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم
كله .

« أحسست أنها تصدقنى لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصديق
والمأساة أخرجت السكين من غمده . جلست على حافة السرير وقتنا أنظر
اليها . كنت أرى وقع نظرتها حيا ملموسا على وجهها . نظرت فى عينيها
فنفطرت فى عيني ، وتماسكت نظراتنا واشتبككت ، فكأننا فلكان فى
السماء اشتبكنا فى ساعة نحس » .

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا ، فشلا
ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن . وبعد سبع سنوات قضاه فى
أحد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ،
أن الانسان الإفريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من
خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام .
أما اذابة الوجود الإفريقى فى الكيان الأوروبى ، فهي محاولة عميقة
فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاعتراب . فالمعاصرة بالنسبة
لإنسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسحاق
وزاء المدينة الغربية ، ولا معناها المحلل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق
نجاحات فى دول الغرب ، وانما معناها الإبقاء على جوهر الحضارة
الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل ، بقصد تطويره
نحو الأفضل ، والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا ..

هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة إيجابية خلاقة
فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدى دورها الحقيقى فى انشاء

الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفي اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلي ، وأن تمارس نشاطها المشروع .
ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمي .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الأصلي ، الى الأرض الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا . وفي السودان ، في إحدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هي « حسنة بنت محمود » التي عاش معها حياة سعيدة هائلة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة . وفي ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، إشارة الى أن الجنس عندما يوضع في اطاره الصحي وهو الحب ، يصبح طاقة انسانية خلاقة . قادرة على المطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدي الى الهلاك والتدمير .

وتعفى الحياة بالقرى السودانية بسيطة وأصيلة وصادقة ، الى أن يهوت غربقا في أحد الميضانات التي اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض اهالي القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح ، وانما تقصر في الأعماق ، لترقد في القاع . متحدة بصلب النيل .. واهب الحياة للقارة الافريقية .

« تريد أن تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله ، الحضر ، يظهر فجأة ويذهب فجأة » والكنوز التي في هذه الغرفة هي كنوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا . وأنت عندك مفتاح . افتح يا صميم ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس » .

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفيه لذكرى زوجها ، الذي ذاقته معه طمعا جديدا للحب ، ونكهة جديدة للحياة . بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيهما على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعرق من دنيائها البسيطة . لقد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أصبحت أنها تقدمت الى الأمام . ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان .. المولة النامية المتفتحة لكل الأشياء ، لكل جديد في العلم ، وكل نافع في الحضارة ، والمستجيبة أيضا لكل النداءات ، بشرط أن تكون صديقة وأمانة وعادة .

ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الرئيس » ، وهو عيجوز سوداني من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بدا من أن تقتله وتقتل نفسها هي الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها إلى الأمام .. إلى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخل عن هذا العالم وتنتهر إلى الحلف ، لأن تصبح متعة أو متاعا لرجل عيجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا إلى جوار فتى شاب ، زكى ومتحضر ، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلًا رمزيًا لكل معاني التخلف والرجعية ، والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، موقفة كل انطلاق . ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحسها الحقيقي ، وقربانا لتمردهما عن تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقها إلى الأمام .

وبهذه النهاية الأليمة الرائسة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل ، تنتهى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » لتبدأ رواية « عرس الزين » . أو بعبارة أخرى تنتهى رحلة الانطلاق إلى الخارج .. حيث الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة إلى داخل .. داخل الذات الإفريقية ، وكان كاتبنا هنا لم يطرف باب الأمل المثالي ، إلا من وراء آخر درجة من درجات اليأس . فهنا رواية أقل طولًا ولكنها أشد تركيزًا ، وفي الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقارئ عاديًا كان أو منقفا أن يمل سطرًا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سطر . والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الإفريقية ، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك في السودان .. حيث البساطة الحلوة ، والطبيعة البكر ، والإنسان على الفطرة .

والرواية من أولها إلى آخرها تقوم حول شخصية شديدة التركيب ، ولا أقول التعقيد ، هي شخصية الزين ، الذي يحاول أن يتزوج من إحدى بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أحوال القرية وقع المصاصة التي تهب ، أو السيل الذي ينزل ، أو الغابة التي تحترق ، شيء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية .

« سمحت الخبر ؟ الزين هو داير يمرس » .

وكاد الوعاء يسقط من يدي أمه حتى استفلت حليلة انشغالها بالنبا فقشيتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفي من العقاب ، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على في ذلك اليوم ، ولما انتصف النهار كان الخبز على كل قم ، وكان الزين على البئر في وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضحكن كعادته ، يرمى الأطفال بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة . ومرة يهزم امرأة في وسطها ، ومرة يقرص أخرى في فخذه ، والأطفال يضحكون ، والنساء يتصارخن ويضحكن ، وتعلو فوق ضحكهن جيما الضحكة التي أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين .

« أجل .. فالأطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصرخ ، أما الزين فالتى يروى عنه أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته » .

والكاتب هنا يؤكد ملمعا أساسيا في الشخصية الإفريقية .. هو الفرح بالحياة ، فالذات الإفريقية ذات ملتزمة بالحياة التحاما يكاد يكون عضوا ، بل هو التحام تنتفي فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين مما كلا واحدا .. هذا الكل لا يصدر في نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال في الشخصية الإغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ، فهو متفتح أمام كل الأشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أمون نسمة كما يقول مسجود وأدنى نفقة . وتفسير ذلك عند الشاعر الإفريقي أنه يجد كل الأشياء وفيرة وصديقة وأمنة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على مسجيتها « لأنه دائما موجود في الحاضر » .

حتى أن الوجود في الحاضر أو التواجد في الزمن ، ليس هو كل أبعاد الشخصية الإفريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضي ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج إطاره . هو ما سماه فرونيوس في كتابه « مصر الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما أكده الطبيب هنالك في شخصية الزين - وإذا كانت الصوفية في جوهرها هي فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الإنسان ، ثم اتخذ من خلال هذا الحب ، فتح القوى الخفية أو ما وراء القوى الكونية .. - أعني الله .

« أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان إلى مكان . كان

الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكانه مسمار أو دلال أو ساعي بريد ، ينظر الزين بعينه الصغيرتين كعيني الفار ، القابعتين فى محجرين غائرين ، الى الفتاة الجميلة ، فيصيبه منها شيء - لكنه الحب ؟ ينوء قلبه الايكم بهذا الحب ، فتحمله قدماء التحيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جرائها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حينما كان ، فلا تلبث الأذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تتنبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة . وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده اما مسخرا يملأ القلل والازيار بالاء ، أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر ، نى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار .. وتبدأ قصة حب أخرى » .

هكذا كانت قصة حبه لمزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه للحليمة حسناء الفوز ، وأخيرا قصة حبه لمأوية ابنة محبوب .. « وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هى هى لا تتغير ، وعينه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جسمه الى أطراف البلد » .

غير أن انطلاقة الزين هنا . وفرحه بالحياة انما هى شيء يختلف عن انطلاقة زوربا اليونانى ، باعتباره سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يمشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى ، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظام ، ولا يفله قانون ، أما الزين فهو لا يبالى بشيء ، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شيء .. لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخر ، ولا يشيح الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام . لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق .. هى الحياة ، واستمرار الحياة ، ذلك لأنه إذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هى أساس الحضارة الافريقية ، والعشيرة هى الخلية الاجتماعية الأساسية لهذه الحضارة ..

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تغزف بل حياة تملش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى موسم الهجرة الى

الفسال . انما هو عقم وجفاف . بينما الحب للذى يفضى الى الزواج . هو المحبوبة والراء . تم هو الايمان بالمشيرة والولاء للحياة . وتلك هي ديانة الزين . التى تفسحه على الاشياء . وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الاصلى الذى تصدر عنه كل الاشياء . على العكس من زوربا الذى حرد نفسه من الديانات والفلسفات بفصده تجربة كل شئ بعربة كاملة . فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد امامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا أؤمن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم ، ولكن لان زوربا هو المخلوق الوحيد الذى أمتلكه فى حوزتى وأعرفه عن ظهر قلب » اما الباكون فأنهم أشباح .. اننى أرى بهذه الصيون ، وأسمع بهذه الأذن . وعندما أموت سيصوت معى كل شئ . سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » .

وبراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صانع بين يعين الحب وبين الايمان ، فقد كان يحدث للزين ما يحدث من دخول فى الحب وخروج منه الى حب آخر جديد ، دون أن يعييه وعن فى الروح أو فتر فى الاقبال على الحياة ، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين . حب الفتاة التى لم يكن يتحدث اليها أبدا ، ولا يعيث معها أبدا ، الفتاة التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فاذا رآها مقبلة صمت وترك عبثه ومزاحه . واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق . هذه الفتاة هي التى راهن عليها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذى دخل فيه كيركيبارود مع الفتاة التى أحبها وأحنته ، والتى اعتقد أنه اذا كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم ، فان المعجزة ايضا لابد أن تحدث . ولا بد أن تعود اليه الفتاة كما عاد اسماعيل الى أبيه . ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسماعيل . ، لأن ايمان كيركيبارود كان ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم الذى هو فى صميمه ايمان روحى . وهذا هو الفارق بين ايمان النبى وايمان الفيلسوف ، ايمان الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مطلق لاتجاهه الى الداخل ، اما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان أشمل لاتفتاحه على الخارج . وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف . لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة .

ولكن .. من هي هذه الفتاة ؟

قبل أن نعرف من هي هذه الفتاة . وكيف كانت للزين ، لابد لنا

قبلا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفي في شخصية الزين ، الذي كان
سبيله الى الظفر بحسب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود الله .

روجت أم الزين أن ابنها ولي من أولياء الله ، فادى ذلك الى تأكيد
صلاته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الاطوار ، الذي كان
يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ، بعدها يفيب ستة أشهر ثم
يعود ، دون أن يدرى أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ، كل
ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس . وما كان الحنين يحدث
أحدًا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذي كان يأنس اليه ويهمس
له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله في الطريق عانقه وقبله على رأسه
وناداه « المبروك » .

الى أن وقع ذلك الحادث الكبير في حياة الزين ، بل وفي حياة البلد
كلها ، حادث انتفاضه على سيف الدين محاولا أن يقتله ، بعد أن أمسك
به ورفعه في الهواء بعنف ، ثم رماه على الأرض ، ثم شده من رقبته ،
ولم يفلح الجميع في إبعاده عن ساعد الدين . . أحمد اسماعيل أمسك
بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى ، والظاهر الرواسي أمسك
به من وسطه ، وحمد ود الرئيس أمسك بساقيه ، وسعيد أمسك بساقيه
أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا . . فقد تدفقت في جسم الزين النحيل
قوة مريضة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها
« قوة خارقة ليست في مقدور بشر » .

وكاد الرجل أن يهلك تماما . بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات
بالفعل ، الى أن انبثق صوت الحنين هادئا وقورا « الزين المبروك . . الله
يرضى عليك » فانفكت قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد
هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه . وعندما سأله الحنين عن السبب الذي
دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لاخت سعد الدين ،
تلك الفتاة التي أحبها وأحبته ، ولكن أهلها زوجها لرجل آخر ، وعندما
حاول الزين أن ينقذها في ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس
الزين فافقده الوعي ، وأسأل منه الدماء . وما كان من الحنين بعد أن سمع
القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتي من البعيد :
« يا المبروك . . باكر تعرس أحسن بنت في البلد دي » .

ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع ،
بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال النحانية أبطال الحادث

بطريقة أو بأخرى . فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسونه « عام الحنين » - ويروون ذلك كله الى ان الحنين ، ذلك الربيع الصالح ، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم . ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكأنا قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : « آمين » .

ولا شك ان أصالة الكاتب هى التى حدث به الى اضاء النزعة الصوفية على مضمون روايته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية . فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة ، فى القديم والحديث ، لا يجد بابا أوسع من باب التصوف ، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الإطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطا بالتراث المصرى القديم ، وكان مجاله كله هو التقرب الى الآلهة - أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة الخلاص من رق الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على الإطلاق ، الى أن جاء العهد الإسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج ، وانتشرت فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتذهب بمذاهب التصوف المختلفة .

ونعود الى عام الحنين ، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، الا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين .

قال أحدهم : « كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تمرس أحسن بنت فى البلد » ، فرد الآخر : « أى نعم والله » أحسن بنت فى البلد اطلاقا - أى جمال - أى ادب ! أى حشمة ! - « تلك هى » نعمة « بنت الحاج ابراهيم » نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن احدا لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين .

ولقد أبدع الطبيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية ، حتى يجسد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين ، فقد نشأت نعمة طفلة وقورة ، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شئ ، وتحدث الى أبيها حديثا ناضجا جريئا يذهله فى بعض الأحيان .

رئيس هذا البعد الشخصى هو أهم الأبعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعظم وأخطر هو البعد الدينى ، فقد أقبلت نعمة على القرن تحفقه بنعم ، وسنلذ بتلاوته ، وكانت تعجبها آيات بعينها تنزل على

قلوبها كالخيزر المنار : كما كانت تعلم تضحية عظيمة لا تدرى نوعها
تضحية ضخمة تؤديها في يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب
الذى تحسه حين تقرأ سورة قريم ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين ..
الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، او ما يمكن تسميته
بالبعد الميتافيزيقى ، فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على
ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تدري
كما يقع قضاء الله على عباده ، كما ينبت القمح ويهطل المطر وتبدل
الفصول ، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ،
قبل ان تولد ، وقبل ان يجرى النيل ، وقبل ان يخلق الله الارض
وما عليها ..

لهذا كله او مع هذا كله ، لم يرسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن
فتى احلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض مستبغى يوما على رجل ما ،
قد يكون الرجل متزوجا له أبناء ، يتزوجها على زوجته الاولى ، قد يكون
شابا وسيما متعلما ، او مزارعا من عامة أهل البلد ، مشفق الكفين
والرجلين ، من كثرة ما خاض فى الوحل ، وضرب بالمعول ، قد يكون
الزير .. وقد كان ..

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أرجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ،
هو الراى القائل بأنها رأت الحنين فى منامها فقال لها : « عرسى الزين ..
التمرس الزين ما يتند .. » وأصبحت الفتاة فحذت أباه وأما ، فاجمعوا
على الأمر ، وأعلن حاج ابراهيم النبا فجأة ، وكان الناس كانوا يتوقعونه
بعد حادث الحنين .. لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين
فاذا هو فى نظرم اضخم وأكبر وأكثر الفاذا .. وهكذا انطلقت عقيرة أم
الزير بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها واحباؤها وأهلها وعشيرتها وكل من
يتضمن لها الخير ..

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضمننا وجها لوجه امام ثلاث
حقائق . الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعان أبعد
مدى .. هى الانسان ، والطبيعة المرتبة ، والفكر السودانى الذى هو فكر
صوفى فى جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع
القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأمنى به الله ..

وبانتهاء رواية « عروس الزين » تنتهى رحلة العودة الى الداخل ..

داخل الذات الأفريقية ، وهي الرحلة التي بدأت من حيث اتهمت رواية « موسم الهجرة الى الشمال » ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح يروايته قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الأفريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين ، أو تلاحم الحضارتين . حضارته الأصيلة القائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته فى لندن ، فضلا عن رواجه من انجليزية ، وعمله بالاذاعة البريطانية ، يشكل انفصاما فى موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ، ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللب ، والأعراض التى كم نتمنى ألا تصيب الجوهر ، حتى يعود الطيب صالح نباتا سودانيا أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة .

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمعت عند كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، حتى يكاد يفى وحده فوق سطح الورق عفة كزودا فى سبيل تقدم الرواية ، ولو أن تبة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو ، فما هو الطيب صالح يمثل خشبة المسرح بخضى فسيحة وقدم راسخة ، ليطلع شمساً جديدة مشرقة فى سماء الرواية العربية المعاصرة .

ثلاثية القصة القصيرة

✱ كل عمل فني ايمان بغصوبة الـذهن
البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط
بهما ، واعمال كل فنان تعبر عن مدى هذا
الايمان . والعملية الفنية عملية تكاملية
تحتوى فى داخلها عل الذات المبدعة وهى
الفنان ، والموضوع المبتدع وهو العمل الفنى،
فضلا عن البعد المتلوق وهى القارى .

رحله طويلة وشافه تلك التي قطعها يوسف الشاروني في مسيرته الصاعدة نحو التأليف الإبداعي في القصة القصيرة ، فيعد مجموعته الأولى « العشاق الخمسة » ١٩٥٤ . جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ١٩٦٠ ، وبعدها جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ . وإذا كان يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب ، يبشر بحصاد فنى وفير ، فقد عبر في مجموعته الأخرى عن كاتب بجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التصويرية ، ويمزجها معا بأسلوب فريد متميز ، أما مجموعته الأخيرة فقد نوح بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته على المواجهة والاستمرار ، فأرضا نفسه معلما بارزا من معالم الاتجاه التمبرى في القصة العربية القصيرة .

وإذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حرث الأرض ، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار ، فالذى لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة على بمثابة طرح الثمار فى حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه « الثلاثية » القصصية تقييما نقديا متكاملا ، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشاروني بوجه عام ، مالم نضعه فى تيسار عصره ، وفى إطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء .

وفى تقديرى أن هذا جيمه لا يتم الا بالمودة الى بواكير القصة القصيرة منذ نشأتها الأولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعماء المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو التيار الواقعى ذو الصوت العالى والطاغى ، والآخر هو التيار التمبرى بلونه الشاحب وصوته الخفيض ، فهذا نستطيع أن نفرز بعض ما فى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصارعة التى أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل الماضى ، وبه أخيرا

تستطيع ان تفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعتنا الحاضر

وعلى مشارف هذه الرحلة في ضمير يوسف الشاروني ، أبادر بأقول ان هذه « الثلاثية » القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث ، ليست كل نتاج هذا الكاتب ، فله الى جوار حصاده الابداعي في القصة القصيرة ، حصاد آخر في حقل التأليف النقدي أو الدراسات الادبية . له كتاب « دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات في الادب العربي المعاصر » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ . ما أنها ليست الدراسات التي تجمل من كتابتها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب اتجاه ، بمقدار ما تجمل منه ادبيا منظرا لأدبه ، وناظرا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام . فنقده تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه تطبيقا لنظريته في النقد ، تماما كما كانت نظرية العقاد في الشعر تنظيرا لأشعاره ، وكما كانت مسرحيات بروغيت تطبيقا لنظريته في المسرح .

وعلى ذلك ، فيوسف الشاروني اديب بالجوهر ناقد بالعرض ، الا أنه على عكس كثير من غيره من الأدباء قد أوتى الوعي الفلسفي الذي جملة يحاول باستمرار أن يفلسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فإذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الأحكام التقويمية ما مكنه في نهاية الأمر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية في الأسس التي ينبغي أن تقوم عليها دعائم العمل القصصي . رواية كان ام قصة قصيرة .

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية ، وكما شرحها في إحدى مقالات كتابه « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » ، أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر الا اذا تغير العمل الفني كله .

وعلى هذا الأساس . . أساس الوحدة العضوية للعمل الفني ، يؤمن اديبنا الناقد بمذهب النقد التكامل ، أي النقد الذي يتناول العمل الادبي بالدراسة من أكثر من ناحية . . من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية . . الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ، لأن

العمل النقدي عند كاعمل الفنى كلما كانت له إبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ، كان أشد عمقا وأكثر شمولاً .

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدي ، الذى استفاد يوسف الشارونى من مطالعته فى الكتب والحياة ، يكشف أكثر ما يكشف عن ولائه للمنهج التكاملى ، الذى أرسى الدكتور يوسف مراد دعائمه فى فكرنا العربى الحديث ، مشكلا بذلك ملجعا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله . وإذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات ، التطبيق ، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويف) ، ومنهم من طبقه فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبة) ، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى الدروبي) ، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ، فلا شك أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الأدبية ، وبخاصة فى بيدانى الرواية والقصة القصيرة .

وإذا كانت التكاملية هى محاولة التعرف على أسرار النفس البشرية دونما انزعال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودونما اغفال لجوهرها الفسيولوجية من ناحية أخرى ، ودونما تفاؤل عن بيئتها الاجتماعية من ناحية أخرى ، أعنى أنه إذا كانت التكاملية تعتمد الى علم الحياة وعلم النفس وعدم الاجتماع ، لكى تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التى تتمتع جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكتشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ، فهذا بعينه هو ما حاوله يوسف الشارونى فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائع من نفوس أصحابها ، تشي بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد . فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى إيمان بخصوبة الذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الإيمان .

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للملاء على كلا الاتجاهين الكبيرين فى الدراسات النفسية ، الاتجاه التحليل الذى يرتد الى تاريخ النفس البشرية بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكتوبة ، فضلا عن التعبير الشعورى للفرد فى صراعه مع بيئته المعنائية والاجتماعية ، والاتجاه الجشطالتي الذى يحتجز الحالة الراهنة لحبرة الشعور ، فينظر إليها فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول كما أن التكاملية محاولة للملاء على كلا هذين الاتجاهين بسميها فى مركب منهجى جديد ، تتكامل فيه الأبعاد

البيولوجية ، والسيكولوجية والاجتماعية ، كذلك حاول يوسف الشاروني في تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيري الذي يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفني في علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول التقييمي الذي يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفني دونما مشاركة من القارئ ، وإنما التناول النقدي عند يوسف الشاروني عملية متكاملة تحتوى في داخلها على الذات المبدعة وهي الفنان ، وعلى الموضوع المتبدع وهو العمل الفني ، فضلا عن البعد الخدوق وهو القارئ .

وعلى ذلك « فهو منحه يدعو القارئ الى المشاركة الإيجابية في عملية النقد » ، وال أن « ببذل من جانبه مجهودا نقديا لتقييم العمل القصصي في ضوء ما تكشف له من جوانب » .

ومهما يكن رأينا في هذا المنهج النقدي الذي يدعو اليه يوسف الشاروني ، أو الذي ينتهجه في مطالعة العمل الفني ، فإن النتيجة التي نود أو نخلص اليها هنا هي نفسها النتيجة التي خلص اليها يوسف الشاروني نفسه ، والتي قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول : « ولست أزمع أنني ناقد ... اللهم الا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبي ، والاستجابة له بطريقة إيجابية لتعريف الآخرين به ، وبنواحي الضعف والقوة فيه » .

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجاه تناول يوسف الشاروني « بالنقد » عدة أعمال لعدد من الأدباء في طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقي ، وزكي نجيب محمود ، وسهيل إدريس ، وفتحى غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ولطيفة الزيات . ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق منيب ، وادوار الحراطين ، وشوقي عبد الحكيم ، وعبد القادر حميدة ، ومحمود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب . وأخيرا تكلم يوسف الشاروني « الناقد » عن يوسف الشاروني « الأدبي » ، في مجموعتيه القصصيتين : « العشاق الخمسة » و « رسالة الى امرأة » .

وهنا نترك الناقلة لنلتقي بالأدبي ، وأبادر فأقول انه على الرغم من قلة انتاج يوسف الشاروني الأدبي بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الأدبي بهاتين المجموعتين ، فضلا عن مجموعته الثالثة والمجدية « الزحام » أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه

أسلوباً متميزاً وأن يصبح بحق في طليعة كتاب القصة القصيرة في مصر ،
إن لم أقل قبلها بأزراً من معالم هذا الفن المستحلت في أدبنا العربي
الحديث .

ولكى نضع يومئذ القارونى في تيار عصره ، وفي ظروفه البنيوية
والمجتمعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله .
نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكما
تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من تبع ليعب في
واد . فالقصة القصيرة وإن نبتت على ضفاف واقعنا العربي الحديث
والعاصر ، بسيطة وليدة كأي نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن
التاسع عشر عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع . وكان
لها أكبر الأثر في نشأة القصة القصيرة ، إلا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ،
إذا كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد وكانت من حيث الشكل
خطابية النبرة ، مهزوزة الصورة ، ضعيفة الاحكام الفني ، كانت تعبيرا
عن الثورة الوطنية الكبرى . ثورة ١٩١٩ ، وتصويرا لما يعانيه المجتمع
المصري من قلقه اجتماعي وتشتت سياسي ولبال فكري . وهو ما نجد
أصابعه الأولى عند محمود تيمور الذي يعد بحق الرائد الأول لهذا
النوع . ومن بعده عند يحيى حقي الذي يعد هو الآخر ، آخر من بقي من
جيل الرائدة ، وبالثبات من المدرسة الحديثة في كتابة القصة القصيرة .

على أن القصة القصيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة في طريق
الطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما
اقتربت أكثر وأعمق من حركة هذا الواقع . إلى أن كانت الثورة الاجتماعية
الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فإذا بالقصة القصيرة تمكس التفسير الجذري العميق
الذي أحدثته الثورة في هيكल المجتمع المصري . وإذا بهذا الفن يبلغ ذروته
عند يوسف ادريس الذي تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ،
وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعي ، وتأصيلا له في وجداننا الحديث .

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعي كان الاتجاه التعبيري
في القصة القصيرة ، تعبيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون الى الواقع
الاجتماعي بمقدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصعدون عن تجاربهم
المسنة والماشية بمقدار ما يصعدون عن ثقافتهم العامة ، ولا يتأثرون
بالأدب السوفستي الحديث كتعبير عن الواقعية والاشتراكية وكتشوير وبناء
المجتمع الجديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضارة الفنية في الغرب ، وبخاصة

الاتجاهات التجريبية الجديدة ، التي شهدناها جيل الأربعينات فيما بعد ،
الكرب العالمية الثانية .

وإذا كان الاتجاه الواقعي يعتمد أكثر ما يعتمد على معطيات الواقع
الخارجي ، والتأثر المباشر بالمتجمع ، وزوئية التجربة الفنية من جوانبها
الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان ، فإن الاتجاه التمييزي
بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبسطة الى تجربة الخلق
الفني ، بل وعلى إحالة الواقع الخارجي الى ذات الفنان ، بحيث يرى
القارئ التجربة التي يعبر عنها الأديب من خلال عيني الأديب ، ويحكم
على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالأشخاص تبعاً لتيار شعوره ،
فالذات لا الموضوع هي المركز أو المحور أو البؤرة التي تدور حولها تجربة
الفنان ، وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا ووجدانيا يتوقف ثراء التجربة الفنية
التي يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على أحداث الإيهام في
نفس قارئه ، يتوقف نجاحه في إعاشة القارئ داخل تجربته الذاتية
الحاصلة وكأنه يعيش في الحقيقة الواقعة .

من هنا كان تعدد التعبيرين رغم توحدهم داخل اتجاه عام ، وكان
وضعهم جنبا الى جنب في مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز
بينهم ككل ، وبين الواقعيين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبي ،
وأعنى بهم أصحاب التيار الواقعي . هكذا كان يوسف الشاروني فردا
آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الحراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحي
غانم ، وغير كامل زهيري ، وغير رمسيس يونان ، وغير كامل التلمساني ،
وغير البير قصيري وغيرهم وغيرهم من أبناء هذا التيار ، فالحق أنه في
اللحظة التي يجتمعون فيها حول مائدة « التجريب » ، يتفرون على التو
انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها ، فهي تطمح الى نوع من التفرد المغل
في الذاتية للدرجة التي يصعب معها تصنيفهم في خانة واحدة .

وإذا كان مناخنا الحضاري في الأربعينات وما بعدها ، لم يفتح الفرصة
عريضة وواسعة أمام الاتجاه التمييزي ، كي يتحول الى حركة فنية وفكرية
شاملة ، فما ذلك الا لأن هذا التيار كان سابقا ومتقدما على ظروفنا
الحضارية في ذلك الحين ، وإن كان في ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات
التجريبية الإبداعية التي حفلت بها أوروبا ما بعد الحرب . كان صدى
لكتابات كامو في الفلسفة ، وبيرواندللو في المسرح ، واليوت في الشعر ،
وسيلوني في القصة ، فضلا عن أعمال أراجون بول ايلوار وأندرية
بريتون ، فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدا لأزمة المثقف الأوروبي الذي اختلت

أمامه قوى المجال ، وقد القدرة على الفعل ، فأحس باغترابه عن ذاته من ناحية ، وبمستوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى . وبدلا من أن يسلك طريق المتواضعين الذين يحاولون أن يتألفوا مع الواقع في محاولة لإصلاح ما يمكن إصلاحه ، أتروا طريق الرفض والتباعد بخاصة من كل المعنويات القديمة ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملا في بناء عوالم جديدة . . جديدة الى أقصى حد .

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى العلوم ، وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجلائها أشواق الانسان . ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلية ، أن تبحث في حضارة الانكا أو الأريك أو الزنوج ، أو تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل التاريخ . ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأنبيسة الذوقية والجمالية القديمة ، وتخلهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الكائنة في الأسلوب الكلاسيكي ، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بواسطة الأنعام الحادة ، والألوان الصارخة ، واللامعقولة ، بقصد إحداث متعة الهزة في الشعور ، والصدمة في الوجدان .

وإن هذا كله من واقعنا الاجتماعي الذي كان يمانى قلقلة سياسية عميقة ، وبلبالا فكريا خطيرا ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو في الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة أيضا تسمى للتخلص نهائيا من بقايا الهرم ، والمخرج الى الواقع الاجتماعي للمساهمة في تغييره وتطويره ، وباختصار كانت أخلاقيتنا الاجتماعية كلها تمتحن امتحانا جديدا في آتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير .

لهذا كان الاتجاه الواقعي ، لا التعبيري ، هو الأقدر في التعبير عن دراما التغيير الاجتماعي التي شهدناها الحديث . وهو الأبلغ في التأثير في الصفوة الكائنة من أبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ تصيرا صادقا واعيا بقوله . « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب اقرأ نميه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب . وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط . لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت

هذه جراءة ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى .. واحسست باننى لو كتبت
بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد .

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعى للاتجاه التعبيرى
تلك الاستجابة العميقة والعريضة التى لقيها الاتجاه الواقعى ، فالتى
لا شك فيه أن هذا الاتجاه لم يبد دورا فنيا خطيرا فى تعميق مفهوم القصة
القصيرة ، وتنقيتها مما علق بها من شوائب التسجيلية والخطابية
والمباشرة . وإذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا فى الصفوة الكتابية من
جيل الوسط ، فإن بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكتلة الكتابية من
جيل المعاصرة . وإذا كان يحيى حقى بحق هو المسئول التاريخى عن هذا
الاتجاه وأبوه الشرعى فى قصتنا المصرية القصيرة ، تشهد بذلك مجموعته
الباكورة « دماء وطن » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فإن يوسف
الشارونى هو وريثه الشرعى وفتاه الأول بلا جدال ، فقد تبلورت على يده
هذا الكاتب ، أبعاد هذا الاتجاه ، خلقا ونقدا وتنفوقا ، وتأميلا له فى أدبنا
العربى الحديث ، ولا تزال فى الأذان الفاظ منوية من قصصه الثلاث
« الوباء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التى ضمتها
مجموعته الأولى ، والتى لا تمد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على
طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هى علاوة على ذلك ، ومن
الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول فى تاريخ كتابة هذا الفن فى أدبنا
العربى الحديث .

انه بمقدار ما كان يوسف إدريس قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة
الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشارونى على الطرف الآخر من قوس
الطيف الأدبى قمة المد الإبداعى فى كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكانما
شاء تاريخنا الأدبى لردىن « اليوسفيين » أن يكونا جناحي القصة القصيرة ،
فى الوقت الذى كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق .

وبهذه اليايات الثلاثة : يحيى حقى ويوسف إدريس ويوسف
الشارونى يكتمل فى تاريخنا الأدبى ثالوث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشارونى القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من
الأدباء ، بل أقل من حصاده فى باب الدراسات الأدبية ، وإن كانت
دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية
الطويلة ، فإنه لم يتم بدراسة أدبية مطولة حول موضوع يعينه أو قضية
بالذات ، ولعل هذا فى الحالتين راجع الى ميله الشديد للتركيز ، وعنايته

البالغة بمفردات التعبير . وما يشتهه القارئ لأبطاله على الورق كما لو كان يمشيهم في واقع الحياة . » لهذا كله فأننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل إنها طالما لم تنشر فأننى أطل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها . » وهذا معناه بعبارة إحصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة . أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص في كل عام ، ولعمل هذا هو الذى جعله أدبيا مقبلا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائل .

وإذا كان تكنيك يوسف الشارونى شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات الى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترابط الى درجة الصنعة ، فالذى لا شك فيه أنه فى قصصه الروائع استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى ، بين بناء الشخصية وإبراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين النقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع الرئيسى للقصة . وإذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حده تعبيره كان مشغولا بالتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ، وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى فرض عليه الشكل الفنى المعاصر .

لهذا فان الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف إدريس ، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصل أخيرا الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة . ومع ذلك فتمتع باختلاف كينى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخيرة ، وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معينا ، ولكنه ليس تطورا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الإنسان المعاصر ، الإنسان فى منتصف القرن العشرين الإنسان الذى هلت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص . انه يقف على أطلال عالم قديم . بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والهنأ دونما تفكير

فى القعد الجليد اوفى ابعدهما مستطعم ان غرى عينا .. اما التكنيك فله غير
عن حزم الازمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حيث
تنزاح أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتعبر عما تزجهم به لحظتنا
الحضارية الراحنة من صخب وصراع .

هكذا اخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى يمكن
وصفه بالطابع الميتافيزيقي .. القبط ، الطريق ، الوباء ، الهسيديان ،
سباحة البطل ، دفاع منتصف الليل .. وربما كانت القصة الأخيرة أروع
قصص المجموعة على الإطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة ،
فى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الإنسان جريمة ، وهى جريمة لا يملك
الا أن يتفحصها ، وتهمته لا يستطيع الا أن يدافع عنها ، والا أدين بتهمته
وجوده ، وصدر عليه الحكم بالحياة ' ' شاهده هؤلاء امام الناس مكررا انى
ما أردت ان اصبح عظيما ولا زعيما ولا غنيا .. بل كائنا تطمئن اقدامه
للخطوة التالية .. وأنا أعلم ان هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى
ولكننى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية .. ' ' .

وعندما يصبح الوجود الانساى موضع اتهام ، ويصبح لازما على
الكائن الحى لمجرد أنه كائن حي أن يواجه المحاكمة ، فان ذلك لا يمكن
ان يتم الا فى ظلمة الظلمات ، ولهذا فان صاحب الدفاع يعلن فى منتصف
الليل ، وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه
أحداث القصة ! ' ' ففدا سيجلسون لمحاكمتى ، وسيلفون على بالتهمة تلو
التهمة ، ولن ادعهم يستمروا .. سأدافع عن نفسى ، وسأجملهم يدركون
أن شيئا مما فعلوه لم يكن ليفاجانى .. سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك
شيئا فشيئا وأنا أعبر طرقات هذه المدينة المزدحمة فى طريقي الى عمل
صباحا ، وفى طريقي الى مقهى مساء ، وفى طريقي الى منزلى صباحا
ومساء .

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا الموضوع الغريب الذى اختاره
الكاتب ، ان يديره فى حو كابوسى ضاغط وكثيف ، وان يصوره بانفامه
المادة والوانه الصارخة ، وان يجانس بين الوهم والحقيقة ، بين الحلم
والواقع ، بين النوم واليقظة ، بين الكابوس والحياة . لهذا بدا العالم
الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى ، وبدا البطل نفسه
وكأنما يعيش فى عالم واقى ولا واقى فى نفس الآن .. ' ' لقد اغلقت
الآن النافذة ووضعت يمنى وبينه حاجزا يمنعه من العمل فى الظلام والتستتر
فيه ، فانذا كان ثمة من يتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى ،

وليتحدد لى شكله وصوته ومهمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه حاجس شيطانى أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعميد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » .

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين .. الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية دون أن يفقد هذه المادة كفافتها الظاهرية . وإذا كان الرمز بدلالته لا يمتناه ، فإن الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يبعثه بطل القصة : « لم استطع أن ألهم شيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم .. لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهة الزجاجية .. لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل الى معرفة ذلك ابدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » .

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طاقة أثرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هذه التحويل باستمرار ، فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة بأحداث متلاحقة .. الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام ، الطابق الأرضى ، كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، اليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص ألا أصاب بجرح ولا بألم سخيف ، كأن يكون لكلمة مثلا .. ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما اذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها » .

ويصل الرمز الى ذروة دلالاته فى التعبير ، عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ، فالعينية تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدنا جدواها ومعناها ، ويفقد الجدوى والمعنى ، يستحيل كل شيء الى يباب . هكذا بعد أن كانت « الليفة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اد يفقدنا فى أثناء المطاردة إنما يفقد بفقدانها أمله فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ واجبتة : ليفة مما يقتسل بها الناس فتهقه

قهقهة مدوية ، وسألني : أين اختفت إذن ؟ أجبتة : لقد ضاعت مني أثناء الطريق .. قال ، إذن بها أنت تعترف ! ..

وأخيرا لم يبق الا الدفاع ، ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه .. وفي منتصف النيل .

ويبهط الكاتب قليلا من سموات التحليق الميتافيزيقي ، تاركا ما وراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانسان في الطبيعة ، الانسان في علاقته بنفسه وبالأخرين . وهنا نجد أن تعبيره يوسف الشاروني تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما سميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبي الذي شهده تيار الواقعية في مطلع الستينات لكي يطلق لحباله العنان ، ويفسح لوجدانه الطريق . وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعثا لها من جديد ، في كتابه « المساء الأخير » الذي صدر في تلك الفترة بقوله : « وهكذا اضي الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بناقوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب » عندئذ وجدت أن (مسائي الأخير) قد آب من غربته ، وعثر على صحبته ، وأن لأشلائه المبشرة ، كاشلاء أوزيريس أن تجمع في كتيب من جديد .

وكاننا الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لبعث الرومانسية المصرية ، وكاننا أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبشرة بجمعها ليتم بعث هذا الاله المصري الممزق الأشلاء . وفي اتساق مع هذا التصور وفي اثره وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشاروني تفجيرا لمخاطر الذات ، واطلاقا لمساحات الخيال ، وتعبيرا عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة . واللاوعي على الوعي ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية . وهذا هو الوجه المحصب الخلاق في كل انطلاق رومانسي ، وهو ما تشهده بوضوح في أغلب قصص هذه المجموعة « رسالة الى امرأة » التي تدور حول احترام الانسان ، وحول تأكيد حريته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وامكانياته الخلاقة الرائعة . وكاننا المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد في ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات .

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفني ، هو ما أطلق عليه يحيى حتى في كتابه « خطوات في النقد » اسم « القصة ذات البعدين » ، أي أن يكون للقصة الواحدة مظهران أحدهما معنوي

والآخر مادى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال . ففي قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للآخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، وهمة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عيننا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة . وباختصار ، فإن المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالخطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلقبه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع .

« ولم يكن بدوى أفندى عريسا جديدا ، ولا زوجته الست متيرة عروسا جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كارضى بلا سماء أو كشجرة بلا ثمر » .

وإذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالها البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وإنما الكاتب يتخذها إطارا يبرز من خلال هدف القصة ، وهو الكشف عن أهمية الانسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وسائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصول على هذا الطفل .

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل انه استنكرها حتى أحس الطبيب بالحجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة . كان يريد ابنه هو ، نبتا ينبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بملامحه وهى تنمو بنمو الطفل . . . يريد أن يكون ضخما نشيطا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد البنور . . . يريد أن يفتح مزرعته والا فلتبق مقفرة جرداء » .

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن فى ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شيء فى ذاته ، ولكن من خلال بعدى الماضى والحاضر ، فأحداث القصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى فى طلب الطبيب ، حتى اللحظة التى ولد فيها زوجته ، وفى هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضى ليكشف من خلاله عن

مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيق خطوط القصة .

« واحتسبا فنجاني قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا في الفرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بلوى أفندي على زوجته ، ثم دخل ليشرف على سير الأمور . وقبل أن تبرز الشمس بدقائق - وفي منتصف السابعة صباحا - سمع بلوى أفندي بكاء وليده ، فبكى هو أيضا . . ولكن في صمت » .

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجرى داخل الذهن وما يحدث على ارض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدي الزمن الماضي والحاضر ، وهذا الانتقال الواعي بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة ، واحكام اطارها العام ، رغم ما قد يبدو لنا في ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتجيء على حساب التدفق والانطلاق .

على انه اذا كان الفن الواقعي اقرب الى الوان الفن الى الكثافة المطلقة ، وكان الفن التجريدي اقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التيميري هو الذي يقف ما بين الاثنين ، مع ميل اكثر الى الفن الأخير . واذا كانت تيميرية يوسف الشاروني في مجموعته الأولى قد اكتست بطابع ميتافيزيقي واكتست في مجموعته الثانية بطابع رومانسي ، فما هي في مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدي دون أن تكونه بشكل واضح .

وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير انما أقصد قصصا بعينها ، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتمي فنيا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتمي لنفس هذين البعدين الى المجموعة الثانية ، بل لا نعلم في هذه المجموعة قصة لا تنتمي الى أي من المجموعتين الأوليين ، ان لم أقل لا تنتمي الى القصة على الإطلاق ، تلك هي « يوم في الحريف » التي الحقها الكاتب في شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا ايها بقوله « يوم في الحريف قد لا تكون قصة ، لكنها من المؤكد ليست مقالا ، وقد ظلت تنزوي بين أوراق قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » .

وعلى ذلك فلاضافة الفنية الحقيقية التي تقدمها هذه المجموعة ، تكاد تنحصر في ثلاث قصص قصيرة هي « الزحام » و « لحظات من حياة موجود عبد الموجود » و « نظرية في الجلملة الفاسدة » .

وإذا كانت العبارة بالكيف لا بالكَم . فقصّة « واحدة » من هذه النقص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » ، بأكملها إن صح هذا التعبير وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصّة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب . وإنما هى وأخى يقال من أروع ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن .

ووقفه ولو قصيرة عند واحدة من هذه النقص الثلاث ولتكن « الزحام » نجد فيها مصداقا لهذا الكلام . فهنا قصّة معاصرة بكل ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى . فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر . وفيها معنى تفتيت الصورة فى الفن الحديث . وفيها معنى التوتر الدرامى الناشئ عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج . وفيها معنى التركيب الفنى الذى يبنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصّة عنايته بإضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام .

والقصّة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى . الذى ينع على حزنات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانىها ، وليجسد من خلالها ملمحا من ملامح العصر . « أنا انسان منضبط . من قبل كنت سميئا ، كان ذلك منذ ثلث قرن . حين كنت فى سننى مراهقتى ، كذلك كان أبى ألف رحمة عليه ، وأنى ظلت تحتفظ بشحمها ولمحها حتى آخر لحظات حياتها . فقد عاشت زهرة حياتها فى الريف حيث الحلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف . أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب المدينة وزحمتها ، أن أتخلى عن سميتى حتى أفسح مكانا للآخرين ، وأجد متنفسا لى بينهم » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كرم غرب مركز الواسطى مديرية بنى سويف ، حيث أمضى طفولته بين أسيات والده الشيخ وعريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى كثيرا ما اتفاهمها الوالد . ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الإنسان ، لهذا كان لزاما على الوالد أن ينزح الى القاهرة سعيا وراء الرغيف . أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكأنما اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة . وبقدرة خارقة تمكن الوالد - ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا ، وأن يجد لأسرته مسكنا ، أما العمل فكان محلا صغيرا للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصفها الكاتب بأنها « طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض » نوافذه

ضيقة ذات قضبان كأنها زنانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » .

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، فتاة صغيرة في العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الاعدادية ، وعين محصلا في شركة الاتوبيس . وفي أوقات الفراغ راح يكتب أغاني الحب العنيف . ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقي أيضا محل البقالة الصغير الذي أصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه بنفسها . كان فتحي رجلا ، وكانت عواطف انثى ، وأحس الرجل بالأنتى ذلك الاحساس الفريزي الحاد . كان هذا في أول الليل . غير أنه حدث في منتصفه أن وجدت نفسى أرقه حيث كان أبى يرقد . في تلك الليلة اكتشفت قدميها ، اكتشفت أصابع قدميها ، اكتشفت أطراف أصابع قدميها ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غفت ففوت » .

هذا هو فتحي عبد الرسول ، المحصل والشاعر والماشق ، الذى دخل مع زوجة أبيه في علاقة عاطفية محبومة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحول بينهما باستمرار ، وكثيرا ما دخل معه في مبارك دائمة ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف الى جوار ابنها في مواجهة ذلك العاشق الجديد ، حتى انتهى به الأمر الى مستشفى الأمراض العقلية على أثر الحركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعي بشعرها ، التصقت به ، تشبثت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم . لساني يلغقه . لمحت - من خلال الحركة - أنفها الجريح ، غير أنى لم افلح في انتزاع قطعة منه . ولا حتى مجرد قطعة صغيرة . خمشت وجهي بأظافرها وهي تولول . ضربت رأسها في حائط الدكان . تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس ، ضغطونى بينهم . قلت لهم انها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل فى المحطة التالية . . . أين تذاكركم . أنا أعرفكم ، كلكم تحتون فى الزحمة حتى لا تدفعوا . . . لكنى أمين: جيدا بين الوجه الذى دفع والتقا الذى لم يدفع » .

هذا هو فتحي عبد الرسول « المحصل والشاعر والماشق والمجنون ، والذى حير الطبيب فى أمره ، وفى كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف حديد ، فيشير نحوه قائلا : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الأتوبيس ، منذ ثلث قرن ما يزال واقفا ينتظر ، وينتظر مكانا له فى الزحمة » .

ولا يملك فتحي عبد الرسول أو الإنسان ذو الأربعة أبعاد . . المحصل

والشاعر والم عاشق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأننا يرد على كل البشر : « مدد يا قطب يا مفيت ، مدد يا حي يا قيوم » .

وهكذا نجد أنفسنا في هذه القصة أزاء تجربة بشرية متكاملة ، أعمق من أن تكون موقعا محدودا يعمد الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية يمينها ، أو شريحة بشرية بالذات . وكأننا التجربة هنا تتلمذ في حيز طويل وعريض وعميق ، لتضلل أكثر من مستوى من مستويات الحياة الإنسانية ، المحصل على المستوى الواقعي ، الشاعر على المستوى الفني ، العاشق على المستوى الماطفي ، المجنون على المستوى الرمزي .

وبعد هذا كله تجيء المباراة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة ، أنها كالشهاب الذي يهوى .. يحترق ولكنه يضيء ، وليس هو الضوء الأبيض القاقع الذي يسطع على الكائنات ليضيء سطوحها الخارجي . وإنما هو الضوء الذي ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفتح الروح ويهمس بالسر الدفين . وعلى ذلك فإن الجنون الذي أصيب به فتحي عبد الرسول ، والذي وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون حوتنا بأى معنى من المسائل المتداولة أو الدارجة . فهو وإن شكل ذروة التجسيد الحيوى للأساة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجه الآخر ذروة التعبير الفني عن تراجيديا الإنسان المعاصر ، إلا أنه فى دلالاته البعيدة ومعناه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى الى الحلم ، والمخاوف التى تقضى الى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء .

انه مهما يكن من رأى فى ادب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة فى ادب هذا الأديب انه أدب جاد وملنزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ، وإنما الالتزام بمعناه الأرحب أوفقا والأبعد مدى ، والذي يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية ، فى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضلا عن قضايا العصر .

فإذا صح القول أن لا فن بلا إنسان ، وكان القول صحيحا أن لا إنسان بلا فن ، فعلى تقديرى أن يوسف الشارونى صورة بسيطة ومتواضعة ، جادة وصادقة ، للفنان والإنسان .

المرأة وأزمة القصة القصيرة

* ليس يكفي المرأة أن تشعر بالحرية ، وإنما
لا بد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتعبرس
بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صيوت .. أنا
حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة : .

لا أدري ان كان اتماقا ام مصادفة ، ان انطلقت عصابات المطاء في
سماوات الادب النسائي . لتفرد فوق كافة حعول التعبير .. تنشر الظل
وتطرح النمر . ان المسئولية العصرية الملقاة على عاتق الادبية العربية
الجسدية ، بعد ذلك العاصم العالي للمرأة . هي ان تتخذ تاريخا
فاصلا بين عالمين .. الخروج نهائيا من عالم الحريم . ومن كل المعنويات
القديمة التي تربطها بذلك العالم بما فيه من استقرار ميت . وتكيف
خائف ، وانتماء جبان ، والدخول بلا تحفظات ولا محاذير في عالم الانفتاح ..
انفتاح المرأة الانسان . لا المرأة المرأة .. ولا المرأة الرجل .. على نقطة
الحياة في مجتمعنا ، ونقطة الحقيقة في عصرنا . على تحفزنا وتطلعنا وتحركنا
نحو واقع أفضل ، ونحو غد أضيئ مافيه يتسع لكل اشواق الانسان !

وإذا كانت كتابات جيل الريادة في أدبنا النسائي قد جاءت على
خجل واستحياء شديدين ، حتى كادت تنطمس فيها معالم التجربة الفنية ،
نفقد حرارة العبارة وسخونة المعاناة . لفياب المعاناة الأنثوية مضمونا .
والتعبير الأنثوي أسلوبا ، أو بعبارة أخرى لفنية الصديق الجواني في
التعبير ، والمرأة البرانية في التصوير ، هذا اذا استثنينا الرائدة في
زيادة التي شاعت أن تكتوى بلهب حياتها ، وأن تجعل من أيامها حزمة
حطب يابسة ، تلقى بها في أتون التجربة الأدبية .

ومن بعدها الشاعرة نازك الملائكة التي استطاعت أن تنعتق من حياه
التجربة الذاتية الى حيوية التعبير على الملأ ، متحدية بذلك بقايا المعنويات
القديمة التي جمد عليها المجتمع ، ومن بعدها الشاعرة فدوى طوقان التي
عبرت بتجربتها الشعرية مخاوف الأنثى ومحاذير المرأة ، وكسحت الألفام
المسوسة في طريقها نحو التعبير الجريء عن التجربة الأكثر جراءة .

وإذا كانت كتابات جيل الوسط في أدبنا النسائي ، قد ظلت تنبرق وراء خلفيات المحر والفضيلة ، والعيب والحلال ، غير قادرة على فض بكارة التعبير الأنثوي ، وهتك عرض المحظور التقليدي ، وتكسر الصدفة التي تشترق في محاورها انفعالات المرأة ، إذا استثنينا تلك الكوكبة اللمعة من أدبيات هذا الجيل اللاتي كان لهن فضل المشاركة في تمزيق « البراقع » الكثيرة التي تنسدر وراءها أدبيات هذا العصر . فضلا عن الاسهام الواضح في رسم خطوط الأدب النسائي الحديث ، مثل الأدبيتين الروائيتين كوليت سهيل ولطيفة الزيات ، والأدبيتين القصصيتين ليلى بعلبكي ونوال السعداوي فضلا عن الأدبية الرائعة والمروعة معا .. غادة السمان ، والشاعرة الطالعة والمتطلعة جميعا .. ملك عبد العزيز ، فاننا بعد جيل الريادة وجيل الوسط ، نستطيع أن نشهد ميلاد موجة جديدة من أدب الجنس الآخر ، فيما يمكن تسميتهن بجيل المعاصرة . يحاولن بصقل ومعاونة ، الخروج نهائيا من رسم الأطر التقليدية للتعبير الأنثوي ، وانهاء حالات الولادة المتسرة التي تتردى فيها « الكلمة - المرأة » أو كلمة المرأة ، والوقوف فوق أرض الصراع المشترك . والاحتراق المزدوج . استيعابا لتجربة الحياة ، واستجابة لايقاع العصر ، حتى تكتمل في أدبهن المانة الأنثوية ، وأنثوية التعبير ! فيصبح أدبهن معادلا لأدب الرجل في « القيمة » مفايرا له في « النوعية » !

وأروع ما في عطاء هذه الموجه الجديدة . هو تغطيتها لاكثر من مجال من مجالات التعبير الأدبي ، من الرواية الى القصيدة الى المسرحية الى القصة القصيرة ، وربما كانت رواية « الفجر لأول مرة » للأدبية الواعدة والصاعدة اقبال بركة في طليعة هذا العطاء الجديد . وصحيح أنها ليست روايتها الأولى ، فقد سبقتها الى الميلاد روايتها البكر « ولنظل الى الابد أصدقاء » ، ولكن الصحيح أيضا أن روايتها الثانية هذه « الفجر لأول مرة » أكثر نضوجا وأسرع خطى نحو التكوين والاكتمال ، لأن صاحبها هنا استطاعت أن تخرج من رواية الذات الى رواية الموضوع . اعنى من التجربة الواحدية البعد التي تسكب فيها ذلتها فوق الورق . الى التجربة المتعددة الأبعاد ، حيث تتعامد المسائر ، وتتشابك الأقدار . وتتداخل الرؤى . ويصيح على الكتابة لا أن تعبر عن عالمها الداخلي وتجربتها الذاتية ، ولكن عليها أن تصور العالم الخارجي بكل ما يطرع فيه من تجارب الآخرين !

ففي « الفجر لأول مرة » رواية بانورامية لكيفية العلاقة بين ثلاثة أجيال ، جيل الريادة الذي يمثل الآباء ، والذي وقف نضاله عند الحدود

التربوية • يعانق النظريات المجردة . وينادى بالمثاليات المطلقة ، ويدعو الى الحرية والمعادلة والفانون . على أن تظل كالأقانيم المقدسة في طوايا الصدور . او الأفكار المعلقة في أروقة الجامعات . فهو عاجز عن الخروج بأفكاره الى أرض الصراع والفعل ، الى واقع التجريب والمعاناة ، هكذا كان الدكتور محمد صلاح الدين ، في الرواية ، شراعا بلا مركب ، او بوصلة بلا طريق • ثم جيل الوسط الذي لا تكاد تربطه بجيل الريادة • سوى الفكرة والذكرى • فليست بينهما زمالة الطريق ، وليس بينهما ذلك اللقاء الحى . انه الجيل الضائع الذى ترك على قارعة الطريق ، معذبا بالكتب والأفكار والنضال الكسيع ، يحمل قفما ولكنه لا يحمل سيفا ، ويمجز عن أن يزواج بين الفكرة والقدرة ، او بين الكلمة والفعل ، لقد أطفأ الاستاذ عبد الصبور في الرواية مصابيح بيده . ولم يوقد مصابيح أخرى جديدة ، فراح كأنه طائر المنفى الذى يحترق في النار . ثم ينتفض خلال الرماد • وأخيرا جيل المعاصرة أو جيل الشباب الذى لا يهمه سوى التحقق والفعل • الاندفاع بكل كيانه في أنون التجربة . لا ينقل كاهله بأى وراء تاريخى ، ولا يعشى عينيه بأى حلم طوباوى ، كل ما يهمه هو تغيير صورة الحاضر •• نفيبرها بأى تمن !!

انه جيل ما بعد النكسة وما قبل النصر . الجيل الذى أسكره القهر طوال ست سنوات ، تساقط خلالها نلج الذل فوق رأسه ، حتى كاد صقيمه يجمد في عروقه الأمل . ويحجر في شرايينه الرغبة في الخلاص . فلم يطالب بغير شئ واحد •• الحرب •• الحرب التى تجعل السماء تمطر ناراً • وزجاجا مسحوقا ، وأجسادا ممزقة ، تفسل العار ، وتنزل على قلوبهم بردا وسلاما ، وتجعل كل فتى وفتاة تحتفل بعرس الدم فوق أرض الضوء ، واللهب ، تماما كما شعرت الطالبة منى في الرواية ، وهى تحتفل برؤية الفجر لأول مرة !!

ورغم بانورامية الرؤيه وتحركها على شاشة واسمة من صراع الأجيال ، وغبان الواقع ، الا ان الكاتبة عرفت حقا كيف تكنف الأحداث ، وتوجز المبادرات ، وتلخص المواقف . كل هذا من خلال الايقاع السريع ، واللفظ الطازج . والفكرة الحادة المدببة . التى تجعل القارئ يشعر انه أمام حزمة من أعصاب توج بالضبباب واللهب ، باللهات والاحتراق ، بالثورة والانتارة ، وربما كانت تنويعاتها على الجيل الجديد ، من محصم الصامت فوق خط النار ، وخطيئته مرفت التى توقد بهتافات وكلماتها وسلوكها نار الرماد ، وعلى الوجه الآخر مجدى الذى آثر الهروب والفرار الى حيث حلمه الطوباوى

بالتراء والرفاهية في بلاد بره . ثم منى باستيعابها للتجربة ، وفقدما للوعاء ، واستشرافها مثلا أعلى وقيما جديدة ، هذه التنويعات نات بها عن الوقوع في حوة النمطية الروائية ، واقتربت بها من اعتاب الواقعية الجديدة .

وقد تتساءل عن موت سميحه . . وليمة الضياع التي طالما غرس عبد الصبور أصابعه في جسدنا الفائر . هل هو موت الخطيئة بالمفهوم التقليدي للرواية ؟ وقد تتساءل أيضا عن لمى صديق عبد الصبور وزميله في الدراسة ، والذي أصبح رئيسا له بعد أن دفع الثمن . . هل هو مجرد منابلة الابيض بالأسود أو الفضيلة بالرذيلة ؟ وقد تتساءل أخيرا عن لقاء منى بعبد الصبور في نهاية الرواية ، هل هي النهاية السعيدة ؟ . وهل كان يمكن لهذين الجيلين أن يلتقيا . . جيل الافلاس وجيل الخلاص ؟؟ وقد تتساءل بعد هذا كله عن تمسك الكاتبة بصحى الحوار دون عاميته ، حتى ولو كان ذلك على لسان سميحة الحادم ، ابنة باب الشعرية . هل هذا هو الصدق الفني أو الصدق الواقعي ؟ غير أن هذه التساؤلات جميعا لا تقلل كثيرا من هذا العمل الحاد من ناحية ، والجيد من ناحية أخرى ، والجديد من ناحية ثالثة وأخيرة !

وتترك اقبال بركة واقعيتها اللاتقليدية التي تحاول جاهدة أن تقترب بها من الواقعية الجديدة ، لنلتقى بالرومانسية اللاتقليدية التي تحاول على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبي ، أن تقترب من الرومانسية الجديدة ، تلك هي الأدبية القاصة زينب صادق ، صاحبة المجموعة القصصية « عندما يقترب الحب » ، وهي بدورها سبق لها الانجذاب الأدبي ، عندما أصدرت مجموعتها الأولى « يوم بعد يوم » ولكن مجموعتها الجديدة هي بطلقتها الشخصية اذا كانت الأولى مجرد شهادة ميلاد !

وأقول الرومانسية اللاتقليدية لأن الكاتبة في أغلب قصص هذه المجموعة تخرج من شرفة الرومانسية الساذجة أو الحالمية ، التي تستعذب فيها فحيح الألم ، تخرج من هذا كله الى حيث المفهوم الأكثر نضوجا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة ، وكيف أن ممارسة الحب ليست صلاة كما أنها ليست خطيئة ، ولكنها علاقة تبادل وتكامل ، أو هي علاقة علو وعلو . . علو الرجل على الذكر ، وعلو المرأة على الأنثى ، ليصل الاثنان معا الى الإنسان !

هكذا سأل إحدى شخصياتها ، سألت رجلها وهو يضمها لأخذه
الدفء من صدره « ما هو أجمل شيء في الحياة ؟ فكانت أجابته ببساطة
« الحياة » !

وهكذا تناولت كل قصص المجموعة موضوع الحب دونما سقوط في
موة السوقية ، ودونما وقوع في موة المثالية ، فإذا كانت علاقة الحب
عندنا لا تزال علاقة ذات وجهين ، وجه الحب الشرعى الذى يكاد يخلو من
الحب وإن احتوى بمثالية زائفة تحيله الى هيكل أجوف خال من المضمون ،
ووجه الحب غير الشرعى ، الذى غالبا ما يثير ويستثير ، ولكنه لا يتجو من
السوقية . فالحب هنا هو الحب المصرى الذى لا يخلق فى السحباب
ولا يفرق فى الوحل ، ولكنه يمشى على الأرض ، فالمرأة هنا أكثر من امرأة ،
أو هى المرأة التى تعرف كيف تستعمل رأسها دون أن تعطى أنوثتها ،
أو كيف تقنع وتمنع رجلها فى آن واحد ! أليس هذا هو ما نخرج به من
قصص « ٢ + ٢ » و « العودة الى التوازن » و « ثلاثة وجوه لرجل » ؟؟

على أن أهم ما نخرج به من هذه القصص وقصص أخرى مثل « أيام
البطولة » و « صمت وسط ضجيج العالم » و « أجمل ما يأتى فى الحياة » هو
أن الحب بهذا المعنى ليس تقيضا للنورة ، وليس هروبا من المسئولية ،
وليس يتعارض مع الجدية فى مواجهة قضايا الحياة ، ولكنه وقود حى لهذا
كله !

ومن هنا نجد أن بطلات زينب صادق بطلات جديديات ، أو هن
بطلات عصم بات ، بطلات لا تفرق الاعتذار ولا تمتدح به . أو كما يقول
عنوان إحدى قصصها « وهل تمتدح البطلة » ! فالبطلة ترفض تلك
الماسوشية اللعينة التى تشهر بها المرأة العربية باستمرار ، والتى تشهر
مهما انها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه وكأنها فى كل لحظة وفى كل
كلمة وفى كل موقف موضوعة فى قصص اتهام .

إن ماسوشية المرأة تجاه نفسها ، لا تقل سوءا عن الموقف الآخر ،
وأعنى به سادية الرجل فى نظرته الى المرأة ، بل ربما كان موقف المرأة
أشد سوءا ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو فى حد ذاته خطيئة .
خطيئة فى حق احترام الذات !!

ولس معنى هذا أن امرأة زينب صادق ، امرأة لا تخطئ ، أو امرأة
فوق الأخطاء ، فهى كالرجل تماما معرضة للخطأ . ولكن لأنها أصبحت

عصرية فهي ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس نقیصة ، هذا اذا استعمرنا تعبير أرسطو !

على أننا قد نلاحظ على قصص هذه المجموعة ، أن كاتبها تلتزم أسلوب القصة القصيرة ٠٠ القصيرة ، لا القصة القصيرة الطويلة ، ولا القصة القصيرة جدا ، وقد نعيب على بعض قصص هذه المجموعة الطابع « الأوتشركي » الذي تنجرف اليه الكاتبة بحكم عملها الصحفي ، والذي يطلب عليه التحقيق الصحفي ، أو الصورة الفرية ، أو اللقطة الساخنة ، فضلا عن عبارات الحكمة أو الارشاد أو الاعلام ، مما يهوى بفتية العمل الى اعتيادية الصحافة دون أن يرتفع به الى مستوى الأدب غير التوجيهي أو الفن غير الاعلامي !

وبعد هاتين الأدبيتين ، أو بالأحرى بعيدا عن الواقعية اللاتقليدية والرومانسية اللاتقليدية، تجيء هذه الأدبية الشابية سكبينة فؤاد ، بمجموعتها الأولى « محاكمة السيدة س » لتطرق بعنف أبواب الموجة الجديدة في كتابة القصة القصيرة ، وصحيح أنه لا وجه للمقارنة بينها وبين واحدة من كاتبات هذه الموجة الجديدة كنانالي ساروت مثلا ، التي تتحدى بقصصها « انتصاات » « مارترو » « صورة مجهولة » وغيرها ، فن كتابة القصة ، حيث المبكة تكاد تكون معدومة ، والموضوع لا يتكون من حوادث تتابع في الزمن ، بل من أشياء قليلة تافهة تقع في آن واحد ، والألفاظ والكلمات تفقد ترابطها المنطقي لتعبر عن أفكار غير مترابطة أصلا ، وذلك كله لكي تعبر عن « لاشيء » أو عن « اللاشيء » ٠٠ بعد أن شئت الأوتار الى أقصى درجة ، فانعدم اللحن ، وماتت النغمة ، ودوت صرخة حادة ، بل صرخة صامتة من شدة حدتها ٠٠ صرخة استفهام ؟!

صحيح أنه لا وجه للمقارنة بين هذه الموجة الجديدة وبين كاتبتنا الجديدة ، ولكن الصحيح في ذات الوقت هو أن هذه الكاتبة الجديدة استطاعت حقا أن تأتي بجديد سواء في موضوعها ، أو في حيكتها ، أو في أسلوبها اللغوي ، ومن يطالع قصصها « زمن القهجرة تحت الجلد » و « وجاء جبريل قبل موعدة » و « فينوس ينمو لها ذراعان » و « هي ٠٠ انسان بلا جنس » يشعر على الفور أنه أمام موهبة جادة وجديدة ٠٠ تتميز أكثر ما تتميز بالارق في الفكرة ، والألق في العبارة ٠٠ اسمعها تقول « تبدلت الطبيعة ٠٠ طالت أعمارهن ولكن بقي ضعفهن ٠٠ كل الضعف القادم من خارج الرحم حيث لا ظلام دافئ » ولا حبات لبن تنفجر بشري بالحياة ،

ولا تنسى بلقم ، ولا صدر للنوم عليه ، ولا حبل سرى يربط شيئاً بشئ .
واسمعا تفكر :

« هي على استعداد أن تناقش كل شيء إلا منطق رجل وامرأة ..
الإنسان أمام الخطأ والصواب انسان ، المبادئ لا تختلف باختلاف تفاصيل
الجنس . وهي يوم رفضت أكثر من دعوة للحب لم يكن لأنها امرأة . ولكن
لأنها انسان اختار مبدأ . ورفض أن يفكر بشركة حب مع انسان آخر .
لم تتردد لأنها امرأة .. وماذا يعني الرجل .. لم ترفض الحب لأنها تخاف
.. لو كان الخوف لأحببت وذابت حبا في الرجل الآخر .. رفضت لأنها
انسان يرتبط . بانسان »

عل أنه ليس أرق الفكرة وألق العبارة وحدها كل مميزات هذه
الكتابة . صحيح أن عبارتها تتميز بالتوتر والارتعاش . وسطورها تصرخ
بالرفض والاحتجاج . وكلماتها تحترق فوق جمر من لهب . وصحيح أن
أفكارها تمانى زخم الواقع . وتشت باصطكاك الأشخاص . وتعبير عن
المجتمع المتوتر فوق ذبذبات الحياة . ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن البناء
الفنى فى قصصها لا يخلو من جديد .. فالقصة فى مراحلها الأولى ولتكن
مثلا قصة « محاكمة السيدة س » التى تحمل عنوان المجموعة . تبدأ
غامضة المعالم . كأنها بقع لونية متناثرة . ثم تتكرر لمسات الكتابة فيبدأ
الشكل المكس يتضح تدريجيا . ثم يزداد وضوحا كلما ازداد تعاقب
الخطوط والألوان . وتصارع الحدث والأشخاص . واصطكاك الأشياء
بالألفاظ . وتسرى المصارة الفنية من محصب البقعة البداية الى أعصاب
باقى البقع المجاورة فينبعث من القصة كلها جو متحرك .. من الألفاظ
والصبرات أسلوبيا . ومن الأضواء والظلال تكتيكا . ومن الألم والمهانة على
مستوى المضمون !

وتذوق القصة عند سكبنة فؤاد لا يتم جزءا جزءا وان كان يتم على
مراحل ففى قصة « هي انسان بلا جنس » أضغ قصص المجموعة وأكثرها
جراة . يجى الانتقال من كل غامض الى كل أكثر وضوحا . ولا تكتسب
الأجزاء تكاملها الفنى إلا بفضل اندماجها فى الكل فيقوم بينها حوار .
يبدأ همسا وفحيا . ثم يعلو توترا وصراخا . ثم يهبط فجأة لأن الحدث
أصيب بمرض العصر . بالسكبة القلبية أو الذبحة الصدرية . ولكن هذا
لا يحدث إلا بعد أن يكون الحدث قد وصل الى درجة التشبع . ويكون
الحدث قد وصل الى قمة الإشباع .

على أن هذا التكنيك القصصى لا يخلو من خطورة وله محاذيره التى
لم تنج الكاتبة من الوقوع فيها ، .. بحيث تترهل أجزاء من القصة وتوحى
بالفضفضة أحيانا والترتر أحيانا أخرى كما فى قصتى « زمن الهجرة
تحت الجلد » و « محاكمة السيئة س » وربما كان تيار الشعور الذى
تسبح فيه الكاتبة فيه من التشابه والتجانس ما جعلها تكرر نفس
المباراة فى مختلف القصص ، وهو ما كان ينبغى عليها أن تتحاشاه ،
وربما كان إيمانها بالمحب كقيمة وفعل وليس ككلمة ونغم ، واتخاذها من
المحب قانونا تطالب بسيادته حتى يتصلح حال البشر ، قد ارتفع بها الى
سماء من المثالية الفكرية ، ولكن « فكرية » سقيمة فؤاد لا تزال فكرية
جنينية لم تتخلق بعد ، ولم تكتسب ملامحها الواضحة ، ولن يتحقق لها
ذلك الا اذا هبطت بهذه الفكرية من سماء المثالية الى أرض الواقعية ومشت
بها عبر الأرجل بدلا من أن تحلق بها عبر الأجنحة !!

تلك هى ملامح الموجة الجديدة من أدب الجنس الآخر ، وأنا أقول هذا
كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت فى بيروت
للأديبة الشابة غادة السمان ، فاهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها
الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنية ، ولكن أهميتها
الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة التى يشمر
الأدب النسائى كله .

وهذه المجموعة اثنتان لقيادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين
من حيث الموضوع أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، فمجموعة «ليل الغريب»
مثل مجموعتي « عيناك لى » و « لا يعنى فى بيروت » تدور حوله ظاهرة
الضياع والاعتراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه
على حريتها كاملة ، لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن
حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها
ومعها من تشاء ، أمانا فى تدوير الفوارق بين الجنسين .. « الليلة ،
الآن ، سادعو شابا ما الى الرقص ، ثم الى المشاء ، وأذهب به الى أفقر
مطاعم المدينة .. وإذا أعجبني فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ،
ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة
ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان .. أى طرفين » .

وتلك هى حرية الفتاة الجديدة .. حرية « جوليت » عصر النفرة ،
حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة ، فليس يكفى المرأة أن تفسر

بالحرية . وانما لابد لها من ان تتحرر بالفعل ، من أن تتعرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى في ألا أكون حرة !

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر .. تمطر بردا ورماديا وساما . تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم اسمية أخرى كثيبة ، تحبسها نصلا حادا لسكين ينفرس في بطنها ببطء وموات ، فتمود لتصرخ من جديد : « أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أتنمى الى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليل » سنمت من مضاجعة أشعار « قيس » ، طيلة قرون » .

أي أن الحرية التي تربدها المرأة ليست هي حرية التخلص من القيود ، ولكنها حرية اختيار النبود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص ، أو بشئ ، أو بموقف ، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هي حرية شكل بلا مضمون حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتها لتتال غيرها ، لانها حرية حبسية هذه الذات - واذا بقيت الحرية حبسية الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها ، لانها لا تستطيع أن نجد موضوعها في الواقع الخارجي ، ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطب أو رماد .

لذلك رأينا عادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة .. مؤكدة انها حرة غير معيقة .. غير مرتبطة .. غير منتمية ، ولكنها في الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسئولية . فاذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد . وهي في بحثها عن الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشئ ، بل مرتبطة بشخص ، برجل ، بانسان : « ما الفرق وأنت يا حازم ، أنت وحدك تنير في نفسى احساسى بانوئى ، وممك وحدك استحيل امرأة .. أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الاطلاق » .

فالرجل هو الذى يفسح في يدها القيود .. القيود التي لا ترى ولا تحس ، والتي تطلق عليها اسم الحب - فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التي لا ترى ، لانها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعى بأن قيود الحب هي أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية في أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذي تحبه ، في أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، في أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهي لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : « لن أكون لك أبدا إلا اذا تأكلت من أنك تحبنى ..

لا أريد أن أجد نفسي ذات يوم ممدة على أريكتك زخعة ولزجة كهذه السمكة .. شيء واحد يجعلني أبدا شهية في طبقك ، أبدا متجددة وعطرة .. الحب ..

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات في الغير كما قد نظن لأول وهلة ، وإنما هو يعنى إثناء الغير في الذات ، أى أن المرأة لا تنوب حقيقة في الرجل ، وإنما هي تحيله إلى طبيعتها ، وتفنيه في ذاتها ، وتنصوره دائما على غرارها - فالصورة التي لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هي ، ومن نسج خيالها . ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودي . فالنظرة الأولى هنا هي في صحيحها النظرة الأخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلا من قبل في ذات الحب .

ولكن القيود التي لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ما تؤلم ، لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ، فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب . وبلوغ السعادة يجعل في طياته حبوب منع السعادة . فإذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها إثراء الذات ، فإن بلوغ الحب غايته يعنى إبطال الحركة وإيقاف التبادل ومنع ثراء الذات . وهذا هو السبب حسب تفسير بعض الوجوديين في أن المحب عندما ينجح في تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك في صورة زواج أم في أية صورة أخرى . وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين في أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على إبقاء دائرة التوتر العاطفي مفتوحة . تطويرا لأحداث القصة . وتأكيذا لحركة الصراع . والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنا الأدبية يهتما البحث عن الحب أكثر مما يهتما تحصيل موضوع الحب ، يهتما الجرى وراء السعادة أكثر مما يهتما بلوغ هذه السعادة . وهذه المفارقة الوجودية التي فيها من التوتر والانفعال مقدار ما فيها من المحسوبة والثراء ، إنما تجيء خصوبتها لحساب الفن ، ويجيء توترها على حساب حياة الفنان . وفي هذا المدار البيضاء ذى القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » .. سطور ضائمة لغتنا مثل سطورها ، ضائمة .

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوي ، سرعان ما تنتخذ

على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هى صورة تجربة العقم ..
 على الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى ،
 إلا أنها عينا تحاول وعينا تريد . فكل شئ من حولها عقيم ، عقيم على
 أكثر من معنى وبأكثر من صورة .. فالعقم على المستوى البيولوجى نجده
 فى القصة الأولى « فزاع طيور آخر » والعقم على المستوى الاجتماعى نجده
 فى القصة الثانية « المواء » ، والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة
 الثالثة « بقعة ضوء » على مسرح .. وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة
 الرابعة « أنبل والذئب » . وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة
 « يا دمشق » . ثم نعيش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى
 فى قصة « أمسية أخرى باردة » . وأخيرا نعيش هذه التجربة على مستوى
 الحرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة « خيط الحصى الحمر » .

فالعقم فى كل مكان .. وفى كل اتجاه .. العقم قد سبل العيون ،
 والعقم قد غطى الجباه ، وها نحن نراه فى القصة الأولى عفا جنسيا يحيل
 الكتابة الى شئ .. أى شئ . يزرعها فى قطار بطى يخترق صحارى
 شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها
 الآخر . ولا أحد يدري الى أين يمضى ولا من أين أتى .. حتى السماء تمطر
 بردا رناديا وساما .. تمطر بيلاده واستمرار . والقطعة تموء مواء فظيما
 نتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيور مغروس هناك فى آخر الحديقة
 بلا حراك : « انه قاض وفى كل ما يدور ظلم لى .. ولكنه أيضا رجل
 أعمال كبير .. ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا .. عواطفه
 تخضع لقانون العرض والطلب .. ان تجهمت حش لى ، وان صمت أغرقنى
 بفصاحة مفاجئة .. ان يلموت رغبة به استخف بى ، وان أمرضت عنه
 اشتعل وجدا .. حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو
 يدخل الى المحكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة
 كسبت كلمة : مذنب أو برى ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى طلمة
 جيبه ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب .. برى .. هكذا بلا منطق
 ولا تبرير .

- المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ..
- اننى اطبقها على طريقتهم .. حاولى أن تفهمى .
- هذا الحاد . ما ذنب الآلهة ؟
- انى أقلدنهم ، بإخلاص !
- وتسلم مصير الناس لمشوائية الصدفة ؟

• الصدفة اله العالم •

• أنت مجنون •

• وانت غبية • ما تزال اللعبة تنطلي عليك •

ولكن لم لا تكون غبية حقاً ، وها هي السماء تمطرها عشوائية ••
زواج بلا حب •• وحدة بلا أطفال •• عيشة بلا حياة •• انها ترسم
عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هي لا يجيء أبداً ! •• انها
ترى خادمتها « تفاحة » تدفع بطنها المنتفخ أمامها في الرعدة فلا تتصور
أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترعنها طفلاً صغيراً ! انها ترى فوق الوسادة
قطتها ذات المواء وهي تضمهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! « وأنا لا أستطيع
بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعونني بجوع ، لا أستطيع أن
أملك شيئاً كهذا » •

هكذا أبلغها الطبيب الآن •• حكماً قاطعاً لا نقض فيه ولا إبرام ••
لماذا ؟ لا هو يدري •• ولا أحد يدري •• مذنّب •• بريء •• عاقر ••
تنجب •• مذنّب •• بريء •• عاقر •• تنجب •• ثم أصابع شيطانية
عابثة تلتقط ورقة ما ••• ثم يقول الطبيب : آسف •• عاقر ••

فالمصادفة غير الموضوعية هي قانون الوجود وهي أصل الحياة ••
هكذا شئت أن تنجب هي •• وهكذا شئت ألا يجيء طفلها •• وهكذا
كان لابد لها أن تمنعني الحبيسة بعثت وعشوائية ، فتترك أطفالها في
اللوحات جيعاً ، تتركهم أجساداً بلا رموس ، طالما أن الآلهة لا تطلق
سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها إلى العالم •

ولكن ما ذنب تفاحة •• الخادم المسكين التي تمنى ألا حاداً وتطلق
صرخات مدوية ، لتؤمن هي بالمهادها . ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من
حيوان أبله ، وأنها لن تضع إلا ماعزاً أو كلباً أو فئراناً • ولكن هنا كائن
حي يتلوى ويحتاج إلى طبيب ليريه من آلام الوضع •• فما الذي ستفعله
الآن ؟ • انها لا تملك إلا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية إلى قسمين ،
تكتب على القسم الأول « سأحضر الطبيب » ، وعلى القسم الثاني « لن
أحضر الطبيب » وتخلط الورقتين وتضعهما في داخل جيبها ثم تأخذ
واحدة •• وتقرأ •• لن أحضر الطبيب • وبهذه وفور ترتدى ثيابها ،
وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيللي ••
سوف نلقب البريدج مع بقية الأسرة » •

ولكن المقم الذي بدأ في القصة الأولى عقماً بيولوجياً سرعان
ما يستحيل في القصة الثانية عقماً اجتماعياً ، فالمرأة لا تزال عاقراً ،

ويروى لا بحر فيها ، ولندن وجهها معفر بالتراب ، والماء المتقطع يمود ..
يمود خافتا مخنوقا . انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تقتصب عتوة ..

وكما كان رد الفعل الطبيعي ضد العقم البيولوجى هو العبث ،
والاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعي هنا .. ضد العقم
الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد .. الى لندن . ولكن لندن
لا بحر فيها هى الأخرى .. انها مدينة رمادية . رجالها جوف ، ونساؤها
غلاظ . والأشياء فيها تبدو كأنحاء . بطن مفتوح . الجدار المقابل لناقدتى
مقصوص من أعلاه ، بطل خلفه شبح مربع . اكتشفت فى النهار انه
شجرة ضخمة ، دهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هذا الحى
فى لندن . حيث يوحى كل ما حول بالمقم ..

وعسا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ،
فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى ، الذى تحول واحدا من شباب
لندن . واذا كان هو قد خرج مع صديقه فلم لا تبحث لها هى الأخرى عن
صديق ؟ ها هى جارتها « دزدرا » تراقص صديقتها « شارلز » وتصحها
بأن تنفق شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا . ولكن هذا الجبل
المديد فى لندن يرعها ، لرجاله شعر طويل ، ونظرات مخنقة لا تطاق ،
وهى .. هى .. كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف
تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر ، انا هنا امرأة
خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشتري علبة
«مساء بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى
ما كان فى أقل من ليلة ..

لا .. لا .. لكن ما تكون .. لتكن امرأة شرقية مثقلة بترات
القرون ، أو فتاة منطوية تمسك الانفراد ، من أن تتحول الى هذا المسخ
البشرى ، أو تشارك فى هذه التجمعات تحت البشرية . ها هى الآن
تحس برغبة فى أن تصنع شيئا ، أو أن تكسر شيئا ، أو أن تفعل أى
شئ . وتختار الفرار من هذا السرداب ... سرداب الحب الطحلبي الى
حيث حسها القديم .. حازم .. حازم الذى كانت تسمعه موا خافتا
متعلما ، واصبحت تراء الآن . بقمة ضوء على مسرح ..

« حازم .. حازم أين أنت .. »

وكان صدى صوتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى !

« حازم ... يا جيبى ! .. »

والبرد الرمادى تنفضه المصابيح المحتضرة ..

• حازم ... أين أنت ؟ •

والزقاق الطويل ، أتمتر بأحجاره النافرة ..

• حازم ، أين يدك ؟ •

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشاً ، اذا لم أجده فى

انتظارى كما أدتك عند الدرج العتيق •

• حازم ، غدا العيد ... اقرأ ؟ •

وتحاول أن تسلمه رسالة أييها التى جاءت من دمشق ، ولكن

لا حازم هناك ولا أحد ، لا لون ، لا عبة ريح ، لا بصيص ذكرى ، لا شيء ..

الوحدة فقط والاحساس العميق بالاغتراب ، وقطرات من الظما الروحى

تنساب فى طيات جسدها ، فتصرح بأحثة عن الارتواء .. لقد استحال

العقم الاجتماعى الى غم روحى . يتخذ صورة الخوف والقشعريرة والحزن

الموجع الى أرض الوطن ، حيث الحب الكبير . ولم لا • وجيبها حازم

لا يفكر فى زيارتها ولو مرة واحدة ، بعد أن خرج من السجن ، والتحق

بعمله بالسفارة ، وعرف من أخيها أنها هنا فى لندن • • أجل ! ان لم

تكن رابطة الحب والحياة فمن أجل رابطة الموت . ليلتها سمعنا الصفارة ،

التصقتنا بالجدار الرطب فى الزقاق العتيق • والمنبلة الموقوتة بين جسدنا

تنبض ، ونحن نزداد التصاقاً كى لا تسقط الى الأرض • وتزداد اندساسا

فى رحم الجدار الرطب اللزج •

كل هذا ولا حازم هنا .. حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم ..

هل هو غاضب ؟ هل عناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ،

وهما اللذان كافحا طويلا كيلا يدان انسان بلا محاكمة ؟ ان مهارته فى

الحب لا تبارى . وكذلك مهارته فى الصمت . اذن فلتحاول هى ان تتصل

به • • أن تذهب اليه • • أن تجمله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

— أنت حازم ؟ أنت ؟

— أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا !

— وحازم الذى عرفت !

— كان غرا . مثلك ! •

— تم ،

— اكتشف الحقيقة الكرى !

- أين ؟

- فى السجن ؟

- ومدينتنا . واليغيب الذى كنا نعمل من أجله ؟

- ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الإنسان لأجلها ..

- حازم .. وجبنا ؟

- جبنا يا مادو .. انه أحد أغطية الفراش التى نستتر بها من أعيننا حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخر ما رآته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمة .. وأصابع يده التى بلا أطراف .. وفى المطار .. فى انتظار الطائرة التى تعود بها الى الوطن . تسمع أنين المطرب يتصاعد من الاسطوانة الدائرة « هجرت مدينتي .. هجرت شمسي .. هجرت سمائي الزرقاء ! .. وكمن من دموع غافلت عيون بعض القرباء المحروقي البشرة . الذين هجروا مدينتهم لسبب أو لآخر .. ولدهبهم شمس وسماء زرقاء . وليست كهذا الجحيم ! ..

غير أن الخوف والعشيرة الناتجين عن تجربة المعنف الروحي ، سرعان ما يستحيلان هما الى نوع من الذعر والفرع ، ينتجان عن تجربة المعنف الاخلاقي . فما هو مواء القطه يستحيل الى عواء ذئب ، وصديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسناء . عيناهما مفارقتان للرعب الداكن ، وفكها الأسفل حوت يلتهم كل حنان .

ويلا جدوى تحاول أن تفرق وقتها فى دروس كلية الطب ، حيث تفضى أغلب ساعات النهار ، أو فى سماع الموسيقى التى تنبعث طووال الليل من مسكنها بالخمسة . ولا علاقة لها بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحالة المالية ، اما أمها فلا تذهب لمرأها أو نمرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام .. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة .. « أمي مشغولة .. مشغولة دائما .. لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتي ، وربما أبقتني فى جوفها شهرا اضافيا ، ربما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتا .. ولهذا فأنا مصابة أبدا بضيق خائف من المجدران » .

ولا يلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعبا ، وتحس معه ان العالم كله ينزف رعبا ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جأرها فراس ،

هو وحده بصوته الدائى، الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كآية فتاة فى شارعها الحزين . ونلتقى برقية أمها مع الحوالة النقدية .. لملها برقية التهنة بعيد الميلاد . وتفتحها لتقرأ ، تم الطلاق بينى وبين والدك .. اختارى أحدا .. ولا تملك الا أن تضحك .. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن اختار أحدهما ! خمسة عشر عاما وأنا وحيدة أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار » خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم وأنا دوما النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر عاما وليلى فى القسابة بحنا عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاما وأينما حللت الشريرة الشرسة . أن اختار أحدهما ! .. كان لى أحدهما كى اختار » .

ولا تملك الا ان تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى اقرب محل تشتترى منه كمكة عيد الميلاد .. الكمكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لمجتمعتها الحسنا ، بعد ان قررت الانحلال بعيد ميلاد الجمعية .. « يا مجتمعتى الحسنا .. لو كنت دافئة فقط » .. ولكن مجتمعتها لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. اذن فلتبك .. لتبك بمرارة ولكن بلا صوت ولا دموع .. ولتجر فى القنابة باحثة عن الدفء .. باحثة عن النشوة .. باحثة عن الانسحاق .. وأخيرا تتكوى ليل فى صدر فراس .. فى صدر ذئبها الحنون ! وتقوم ليل من تحت صدر الذئب ، يملؤها احساس باللاشى ، لتعود الى مسكنها فى بيت الغرباء ، لا أحد مستيقظ الا قطها الكبير « مدجج » الذى تستقبله بهذه الكلمات :

— مدجج .. هل أمك أيضا سيئة مجتمع كبيرة !

— مدجج .. هل تستطيع الصلاة !

وهذا شئ طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينها فى كل شئ .. فى الحب .. وفى المجتمع .. وفى الزواج .. وفى الأخلاق .. وهى الآن تلجأ الى الصلاة ، فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديدا ؟ هذا هو السؤال الذى تعجب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة « يا دمشق » حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كما تجلت تجربة العقم فى غير الدين من مجالات ، فيظل قصتها « حسان » وطنى مخلص ومناضل ثورى . يحب مدينته ويضعى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث .. أمه التى توصيه ألا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الأذان .

ودمشق التي تنام في صدر رمضان كأنها أدت كل ما عليها من جزية الحياة • يا دمشق • يا نبع قاسيون ويا كنزه • ويا ليك الوديع • والوجوه الراضية المظمنة . تلف الآن مترابطة سميدة حول مائدة السجود •

ولكنه يضطر الى السفر • الى لندن . تاركا وراءه دمشق بكل ما فيها من يقين • ابوه وأمه وسوسن التي تمل فيها يقين الحب كأروع ما يكون اليقين • ولكنه في لندن يلتقي بناس غير العالم • ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف • انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ، ولم يسمعوا قط أذان المؤذن . حتى الفجر لم يعد أسطورة . بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لابتلاعه • لقد صدم في يقينه . وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذي نهجم الأمواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح • وما هو الغريب يحجب المدينة الفرية كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع . لقد صدم في أكثر يقينه ولم يتبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين • سوسن • التي تركها في دمشق ، ويراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كذلك التي أعادت إسماعيل لابيه إبراهيم بعد أن افداه بالذبح العظيم •

ولكنه يخسر الرهان . ولا تعود اليه سوسن . بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الديني ، ويشعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان . أو كالوحيد في ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب . ولم يبق حوله الا القليل . والدم . ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

• أسوارك يا دمشق تملو . سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة . أنا ابنسم للمسلح . انفض الى المنفضة الحجرية المجاورة . حيث جثة المرأة التي صعدتها الكهرباء . انتهت بها • سيولد طفلنا ميتا ؟ •

وهكذا فعدت الكاسه بيقينها في الايمان . وعندما يفقد الانسان يقينه في المعجزة . ويكون من قبل قد فقد يقينه في الحب ، وفي المجتمع ، وفي الزواج . وفي الأخلاق ، فإن المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة • الى أقصى حد . قريبة بحيث لا يموت الوصول اليها الا محاولة واهية . يحاول فيها الانسان ان يفلسف الأشياء . وأن يستبدل هذا العالم بعالم آخر جديد • عالم من صنمه هو . عالم يجد فيه يقينه الضائع ، فإذا لم يكن اليقين موجودا فملينا أن نعمل على ايجاده •

ولكن كيف تعمل على ايجاد اليقين ، وهذه أمسية أخرى باردة ؟
مسية أخرى باردة ، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشيء .
عن اللامعنى .. عن المذلايسمى !! شوارع .. وجوه .. أضواء .. نباح ..
أبواق سيارات .. هذا الزحام ولا أحد .. هذه الحياة ولا بشر .. الى أن
تلتقى بالإنسان الذى يمر بها من شرفة منفاها ، ويجردا من ثوب
الضياع :

— وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ..

— أجل .. أنا منلك .. انسان متعب وممزق ، طيب وشري ، قوى
وضعيف ، وفى وخائف كالنفس جميعا .. انك تظلميننى بتأليفك لى ..
تعذيبيننى بطفوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ..

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحول
العالم كله الى ملجأ للأشقياء .. ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن
سأله الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت ؟ » فهو بالنسبة
لها آخر .. وغريب .. وكل .. ما .. كان آخرها وغريبا فهو بالضرورة « شىء »
على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فإن علاقتها به هى علاقة الاتصال المسمى
بالأشياء ، أو الالتزاج الحسى بالأغيار .. وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن
ينشأ عنها فعل أو انفعال .. انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب ،
أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهى تسأله « هل لديك حقيقة أخرى .. »
دون أن تكون هناك علامة استفهام ، لأنها تعلم قبل أن سؤالها لن يكون
له جواب ..

سؤال بلا جواب .. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين
فيه على الإطلاق . السؤال وحده هو اليقين . وكل ما فى الحياة سؤال
بلا جواب .. الانسان سؤال .. العالم سؤال .. الاله سؤال .. الحياة
سؤال .. السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد ..
الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل
الى علامة استفهام توضع — أو لا توضع — فى نهاية كل سؤال .. وهذا
هو سبب الضياع بل تلك هى قمة الاغتراب .. والصمت والظلمة
والبرد ! ..

ولا تملك « فاطمة » بعد رحلة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترتدى
فى أحضان كتاب المدم ، وكتابات المدم .. وعينا يتناهى اليها صمت
والدما الطيب : « اتركي هذا الكتاب اللعين يا فاطمة .. وتوضنى واقرأى

صفحات من القرآن ، فانه الذى اكتشفناه فى هذا الشرق لا بديل له فى
فلسفات الغرب كلها • ولكن صوت الايمان كثيرا ما يعي متأخرا •
فقد التهمت فاطمة الكتاب ، والتمها تيار العلم ، حتى قامت من فورها
الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفنى كتابه : انا انسان الأرض البوار •

كلمو يثن : انا الغريب •

ساوتر : انا الاله •

كافكا : انا المحكوم سلفا بلا جريمة ، انا الصرصار •

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا •• وعينا يحاول الانسان أن
يشيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ، ولابد للانسان
أن يرتقى على شطآنه خطاما او غير خطام • والذى يعطينا الآن هو انه
يسقط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل ، وفقدان اليقين بقيمة الفكر
•• يحدث هذا كله تسفط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان
وبين الهاوية ، ليجد نفسه فجأة فى القاع ، ليجدها وجهها لوجه أمام
الصرصار •• والصرصار هنا هو الرمز المؤس لنكسة الانسان ، وارتداده
الى غرا الحليقة ، حيث صباح الخلق الأول •

وهكذا ظهرت الأسطورة كما ظهرت المجزة •• وجهان (ليقين)
واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشئ خارق للمعادة ، يجد فيه
الانسان عزاء وسلواه • وتلك هى الحال التى انتهت اليها الكتابة بعد
رحلة بعدها فى الليل الطويل •• ليل الغرباء •• الليل الذى يخيم عليه
ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه •• القمر •

ما هى ذى تدفن ايامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاحب
نعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب
تجعلها حفلة تنكرية ، الانسان فيها ليس هو الانسان ، وانما هو آخر
وغيره بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة • بعد أن كان كذلك بالنسبة الى
الآخرين • وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على القوضى والهمجية
والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام • وماذا فى الحفل •• لا شئ
غمر الثرثرة والفتيان والفرار من كل شئ ، فهم أفراد مقتنون أو متنكرون
لا يجدون ما يدعهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعهم الى التمرد
•• انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : • الا تشعرون أننا
كالطعالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ •

وتنتهى الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير :
« الرجال ماتوا والجبل الجديد » مقسود ، ولم يبق إلا الجائز » . وفى
الطريق الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه
الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتى تقول « ان
أطفال النابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من
الحصى خلفته لهم جنية ، تحبهم ولا تنسى وتعرف كل شيء » .

فالعالم الحقيقى اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقى هو الخرافة ،
والخلاص الحق بيد جنية .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شيء ! .

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية
المرأة ، وتصويرها الحاد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها الملتهم
بمصرها .. عصر القربة والغربة والاعتراب . وهو كما رأينا عالم فقد
يقينه بكل شيء ، ولم يمد يده يقينا على الاطلاق .. فالحرية أصبحت
مشكلة المرأة ، حتى لم تعد ندرى ماذا تفعل بحريتها ، والانتماء أصبح
مشكلة هذا الجيل وعبنا يحاول أن ينتهى الى أى شيء ، الى أى مبدأ ، أو
أى عقيدة ، أو أى نظام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا
العصر ، حتى سقط العصر نفسه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب .

ولقد عاشت انكسابة عصرها بكل ابعادها .. بالطول والعرض
والعمق حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع ،
فمياراتها مثل أحاسيسها مرتشدة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية
أحيانا أخرى . وانت تقرأ النصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة
من أعصاب تسمى فتاة ، فتاة شفاقة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن
عذابات جيل بأسره .. عذابات تراها فى لمان العيون .. وتحسها فى
ارتجاف الأصابع ، وتذكرها فى تلهف الشفاة .

وفى غادة السمان فن صاخر .. فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن
السيريانى ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله
ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر .

والجديد فى « تكنيك » الكتابة هو انها لم تمازج تجربة الغربة أو
الاغتراب من زاوية واحدة ، أو فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة
زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشكل فى مجموعها
كافة الجوانب فى هذه التجربة . فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكلمة

• تطوير للقصة التي قبلها ، وهي في الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على تجربة الغربة . وظاهرة الضياع . ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو « ليل الغريب » ، ليل أولئك الذين بلا ليل . ولا نهار . والحق أن قصص هذه المجموعة انما هي طرقات على باب الأدب العالمي .

للمؤلف

(١) مؤلفات :

- ١ - حقيقة الفلسفات الاسلامية دار الكتاب العربي
- ٢ - ثقافتنا بين الامالة والمعاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٣ - المسرح أبو الفنون دار النهضة العربية
- ٤ - مسرح أو لا مسرح دار المعارف بمصر
- ٥ - سقوط الاقنعة دار الشعب
- ٦ - لن يسدل الستار مكتبة الأنجلو المصرية
- ٧ - الضحك .. فلسفة وفن دار المعارف بمصر
- ٨ - صرخات في وجه العصر دار المعارف بمصر
- ٩ - مصطفى محمود شاهد على عصر دار المعارف بمصر
- ١٠ - جيل وراء جيل المركز الثقافي الجامعي
- ١١ - تياترو .. في النقد المسرحي (تحت الطبع)

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- ١٢ - القرد الكثيف الشعر ليوجين أونيل روائع المسرح العالمي
- ١٣ - الاله الكبير براون ليوجين أونيل روائع المسرح العالمي
- ١٤ - انظر وراءك في غضب لجون اوزبورن مسرحيات عالمية
- ١٥ - الجنينة لادوارد البي مسرحيات مختارة
- ١٦ - من الوجودية الى الميث سارتر - بيكيت مسرحيات مختارة

● دراسات :

- ١٧ - فكرة المسرح لفرنسيس فرجون دار النهضة العربية
- ١٨ - البير كامى وادب التمرد لجون كرو كشانك دار الوطن العربي - بيروت
- ١٩ - الموسوعة الفلسفية (مع آخرين) مكتبة الأنجلو المصرية
- ٢٠ - محاورات برتراند رسل لبرتراند رسل الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

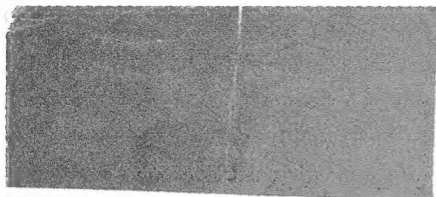
الموضوع	الصفحة
مقدمة : البحث عن نظرية	٣
● في الفكر الفلسفي :	٢٩
- فلسفة الوعي الكوني	٣١
- فيلسوف الادب وأديب الفلسفة	٤٧
- شاهد على هذا العصر	٦٥
● في النقد الأدبي :	٧٩
- منهج النقد الأيدولوجي	٨١
- البعد الرابع في النقد	٩٧
- أزمة الأديب من أزمة الناقد	١١٩
● في الشعر :	١٤١
- ثورة على أمير الشعراء	١٤٣
- شاعر الالتزام والاعتراپ	١٦٣
- أمل جديد للشعر الجديد	١٨٣
● في المسرح الشعري :	٢٠٥
- شاعر ذي غير عصره	٢٠٧
- شعر المسرح والشعر فوق المسرح	٢٢٥
- شاعر الكلمة والموت	٢٤١

الصفحة	الموضوع
٢٥٧	● في الأدب المسرحي :
٢٥٩	- البحث عن مسرح مصري
٢٧٣	- دراما البعر الاجتماعي
٢٨٩	- بيز المحايه والعالمية
٣٠٩	● في الرواية والقصة القصيرة :
٣١٦	- البحث عن الذات الإفريقية
٣٢٥	- ثلاثية القصة القصيرة
٣٤٣	- المرأة وأزمة القصة القصيرة

طبع بمطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٦١/١٩٨١

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٩٩١ ٤



1/17.

[Handwritten signature]